ANSTÖSSE

BERICHTE AUS DER ARBEIT DER EVANGELISCHEN AKADEMIE HOFGEISMAR

Nr. 5 November 1959

DAS ABSURDE

Tagung vom 2. bis 4. Oktober 1959

Als die Ev. Akademie Hofgeismar zu dieser Tagung einlud, hatte sie sich von der Beobachtung leiten lassen, daß das Absurde, bzw. das Problem der Absurdität in der gegenwärtigen Philosophie, Literatur und Kunst eine durchaus ernst zu nehmende Rolle spielt. Diese Tatsache wäre unerklärlich, wenn mit dem Absurden eine grundsätzlich zu vermeidende und vermeidbare Ungereimtheit und Widersinnigkeit gemeint wäre. Es geht nicht um logischen Unsinn als Ergebnis fehlerhaften oder widersprüchlichen Denkens, sondern um die Absurdität, die irgendeine Grenze der denkenden Bewältigung oder des Verstehens anzeigt. Es gibt eine existenzialistische Philosophie, die sich als Versuch über das Absurde der menschlichen Situation präsentiert. In moderner Kunst und Dichtung tritt Absurdität als Stil der Verschlüsselung auf. Wir glauben zu erkennen, daß politisch-soziale Ideologien faktisch ad absurdum geführt worden sind. Schließlich wird in der Theologie wieder einmal an den angeblich von Tertullian gebrauchten Satz „credo, quia absurdum" (ich glaube, weil es absurd ist) erinnert, wenn die Unbegreiflichkeit der Heilswahrheiten betont werden soll. Man darf deshalb fragen: Haben diese Erscheinungsweisen des „Absurden" etwas miteinander zu tun? Welche Erfahrung und Besinnung liegt der vieldeutigen Rede von der Absurdität in unseren Tagen zugrunde?

An der gut besuchten Tagung nahm vor allem die junge Generation in lebhaften Gesprächen teil. Der Verlauf der an die Referate anschließenden Aussprachen kann hier jedoch nicht geschildert werden. Der Bericht muß sich auf die Wiedergabe der drei Vorträge beschränken; und zwar des ersten in einer kürzenden Nachschrift, des zweiten und dritten im ursprünglichen Wortlaut.

Die Tagung wurde geleitet von Prof. Dr. H. Noack, Hamburg und Landeskirchenrat Frindte, Kassel, der auch die biblische Besinnung über Hiob 7, 17–21 übernommen hatte.

I.

Prof. Dr. Landgrebe, Köln:

„Der moderne Nihilismus"

Jede Epoche der Geschichte hat Stichworte ihres Selbstverständnisses, das die Rolle sowie die Bühne menschlichen Daseins bestimmt. Diese Grundüberzeugung ist das leitende Prinzip und die tragende Substanz desselben. Hegel wollte in diesem Sinne seine Philosophie als Erkenntnis der Wandlungen aufgestellt wissen, die das Bewußtsein des Menschen von sich, von der Welt und von ihrem Grunde durchlaufen hat. Eine Grundüberzeugung und Grund-

stellung dieser Art wird nicht theoretisch „ausgedacht"; sie bedingt vielmehr ihrerseits schon das Denken. Ein charakteristisches Stichwort der geistigen Situation nach dem 1. Weltkrieg war „Historismus", d. h. die Überzeugung von der geschichtlichen Wandelbarkeit und Relativität aller Normen des menschlichen Lebens. Die Probleme, die der Historismus mit sich führte, wurden nicht gelöst, sondern eigentlich unterdrückt vom „Dezisionismus", der in verschiedenen Spielarten die Forderung einer verbindlichen Entscheidung für irgendeinen „Einsatz" (engagement) aufstellte. Nach der Katastrophe des 2. Weltkrieges lautete das Stichwort: „Nihilismus". Was bedeutet dieses Wort? Von Nihilismus sprachen schon Fr. H. Jacobi (1743—1819), Franz v. Baader (1765—1841), die russischen Anarchisten des 19. Jahrhunderts, dann vor allem Fr. Nietzsche (1844—1900); aber bis 1945 wurden diese Stimmen kaum ernstgenommen. Das änderte sich aber, als besonders in Deutschland die Ratlosigkeit sich vertiefte zum Bewußtsein, vor einem Nichts zu stehen. Auch die Gegner des nunmehr zusammengebrochenen Nationalsozialismus — geistesgeschichtlich gesehen einer Spielart des Dezisionismus — fühlten sich ratlos vor diesem Phänomen. Man war nun aufgeschlossen für das Problem, das doch von Nietzsche schon längst aufgezeigt worden war. Anscheinend hat der wirtschaftliche Aufstieg diese Stimmung inzwischen wieder abklingen lassen; man vertröstet sich heute in mancherlei Weise. Aber die angezeigte Bedrohung bleibt bestehen, denn sie kommt nicht von außen, sondern von innen, nämlich aus dem Verhältnis des modernen Menschen zur Welt. Nihilismus ist mehr als eine philosophische Lehre: er ist verknüpft mit der Denkungsart des neuzeitlichen Menschen und seinem Grundverhalten. Um den Nihilismus zu umgehen, kann man sich nicht auf irgendwelche alten „Werte" zurückziehen; denn sie alle sind heute nicht mehr selbstverständlich.

Eine Diagnostik der Symptome des modernen Nihilismus ist schon oft versucht worden. Im Folgenden soll eine Genealogie der Grundzüge des Nihilismus gegeben werden. Es sei noch einmal betont, daß der Nihilismus eine geschichtliche Kategorie ist, die das Verhalten einer Epoche der abendländisch-europäischen Geschichte (einschl. der USA und UdSSR!) bestimmt. Er ist nicht nur der Inbegriff gewisser theoretischer Überzeugungen, nicht identisch mit Atheismus oder Anarchismus, nicht moralisch-schlecht und auch nicht pathologisch. Was unter dem modernen Nihilismus zu verstehen ist, hat zuerst Nietzsche in aller Klarheit vorgelegt; aber diese Position bereitete sich seit langem vor und verstärkte sich schon bald nach dem Tode Hegels. Die Junghegelianer haben einen entscheidenden Platz in dieser Entwicklung.

Nietzsche definiert den Nihilismus einmal in den nachgelassenen Schriften, die unter dem Titel: „Der Wille zur Macht" herausgegeben worden sind, als „Entwertung der obersten Werte". Das besagt, daß keinerlei jenseitiges An-Sich-Sein der Dinge oder einer maßgebenden Macht mehr anerkannt wird; es soll alles immanent, d. h. innerweltlich-relativ verstanden werden. Damit geht der Nihilismus auch über den polemischen Atheismus hinaus, insofern dieser mit dem Wort „Gott" noch einen ernst zu nehmenden Sinn verbindet, während der Nihilismus gar nichts mehr zu leugnen findet. E. Jünger hat im „Abenteuerlichen Herzen" die Gnadenlosigkeit dieser Indifferenz geschildert. Nietzsche fragt an der bekannten Stelle der „Fröhlichen Wissenschaft", die vom „Tode Gottes" handelt, wie er überhaupt getötet werden konnte. Aber er gibt keine Antwort. Nachdem einmal jede transzendente Autorität verschwunden ist, treten nach alter Gewohnheit an ihre Selle: das Gewissen, die Vernunft, die Nation, die Rasse, die Klasse usw.... Schon Nietzsche sagte, daß gerade der Glaube an die Vernunft die Ursache des Nihilismus sei; er hat den Nihilismus im Durchgang durch ihn selbst überwinden wollen. Aber Heidegger hat gezeigt, daß Nietzsche den Boden des Nihilismus keineswegs verlassen hat, und seinerseits eine Genealogie des Nihilismus gegeben. Seine Deutung soll hier mit einigen Hinweisen mitgeteilt werden; doch wird die Darstellung in manchen Punkten über sie hinausgehen.

Der Glaube an die Vernunftkategorien ist typisch für die neuzeitliche Philosophie und Metaphysik. Nicht von ungefähr wurde dadurch das nihilistische Schicksal der Philosophie heraufgeführt; um es abzuwehren bedürfte es deshalb einer echten Sinnesänderung (metanoia). Aber wenngleich die Grundstellung des neuzeitlichen Menschen erst in der neuzeitlichen Metaphysik allmählich manifest wurde, so wußte doch schon Nietzsche, daß sie uralte Wurzeln in den Anfängen des griechischen Denkens hat. Um diesen Zusammenhang zu erkennen, muß man beim Wort „Metaphysik" nicht an irgendeine allgemeine Welterklärung denken, sondern nur an diejenige denkerische Grundhaltung, die sich zuerst bei Parmenides (geb. um 540 v. Chr.) zeigt und aus der Beantwortung der Frage nach dem Maßstab der Wahrheit entsprungen ist.

Für Parmenides stand fest, daß die Wahrheit des Seins vom „Denken" (noein) erfaßbar und erschließbar sein muß. Die Wahrheit des Seins ist seine Offenkundigkeit im Sinne der „Unverborgenheit" (aletheia), seine Gelichtetheit für das Denken. So gehören Denken und Sein zueinander; diese ihre „Konformität" ist mit der Lehre des Parmenides zur Voraussetzung der „abendländischen Metaphysik" geworden.

Parmenides hatte in strengster Konsequenz behauptet, daß das wahre Sein nur Eines und nur unwandelbar Anwesendes sein könne. Plato setzt sich mit der von Parmenides den trügerischen Sinnen zur Last gelegten Schwierigkeit auseinander, wie denn das Eine zugleich das Viele sein könne, das auch vom Denken anerkannt werden muß, wenn es auf das „Wesen" der Dinge schaut. Er löst diese Schwierigkeit mit seiner Ideenlehre: die denkende Seele bringt den Hinblick auf die seienden Ideen als Gliederungen des beständigen Seins immer schon mit und gewahrt so die Wahrheit des Seins als Unveränderlichkeit im Licht der Offenbarkeit (aletheia). Das Denken erfaßt das Eine im Vielen und das Viele im Einen, gemäß der Konformität von Denken und Sein. Diese Grundauffassung erhält sich in der ganzen Geschichte der abendländischen Metaphysik bis zu Hegel.

Wo kündigen sich nun die Bruchstellen des Nihilismus an? Eine Konsequenz des Parmenidesschen Denkansatzes war: das Einzelne und Veränderliche ist nicht Gegenstand philosophischer Erkenntnis, sondern nur das Ewige und Bleibende, das „Wesenhafte". Auf Grund dieser Wesensontologie kann die Geschichte nicht Gegenstand eines eigentlichen Wissens werden; wenn und sofern ihr etwas Beständiges zugrunde liegt, kann es nur ein ewiger Kreislauf sein. Nun ist diese metaphysische Grundstellung hervorgegangen aus der Auseinandersetzung des Denkens der frühen griechischen Philosophen mit dem Mythos der olympischen Götter. Sie bewahrt daher auch die Zeichen dessen, was sie bekämpfte. Nach diesem Mythos ist die geordnete Welt ein Ergebnis des Sieges der Mächte des Lichtes über das Dunkel und das Chaos. Kein Weg führt nunmehr zu jenem dunklen Grunde zurück (Parmenides). Damit wird aber die Frage nach der Herkunft der ewigen Gestalten (als der seienden Wesenheiten) abgeschnitten. Die „Materie", in der alles sich vereinzelt und vergänglich wird, gilt als ein reines „Nicht-Sein" (mé on), dem keine Wahrheit zukommt. Die verworfene mythologische Antwort auf die Frage nach der Herkunft des wahrhaft Seienden, Bleibenden und Ewigen wird auch später nicht zum Anlaß einer neuen Frage.

Um den Nihilismus zu verstehen, müßten wir nun die Umwandlung betrachten, die jene metaphysische Grundstellung erfahren hat; sie ergab sich aus der Begegnung mit dem Christentum. Gegen die Lehre von der Ewigkeit der Wesensformen trat die christliche Offenbarungslehre mit ganz anderen Gedanken auf. Sie setzte ihr den Glauben an die Erschaffung der Welt aus dem Nichts entgegen; Gott allein ist ewig, aber nicht ein ruhendes Sein, sondern schaffende, handelnde, in den Weltlauf eingreifende Person. Im Zusammenhang des göttlichen Heilshandelns erhält das einmalige „Ereignis" einen entscheidenden Wert. Geschichte wird nicht mehr als ewige Wiederkehr des Gleichen verstanden, sondern als unwiederholbares Geschehen zwischen einem Anfang und einem Ende. Nicht das Sehen, sondern

das Hören hat den Vorrang bei der Erkenntnis der Wahrheit. In der Freiheit seiner Verantwortung vor Gott wird der Mensch „entweltlicht". Diese und viele andere Motive des christlichen Glaubens mußten eigentlich die antike Metaphysik sprengen. Aber schon, um von den Zeitgenossen der ersten Verkündigung verstanden zu werden, mußte die christliche Botschaft in die „Sprache" der Metaphysik übertragen werden. In dieser Spannung zwischen unverträglichen Denkformen bewegt sich nun die abendländische Metaphysik durch fast zwei Jahrtausende. Vor dem Hintergrund der in der hellenischen Antike begründeten Metaphysik wird die christliche Botschaft zu einer „Absurdität".

Zu welchem Ergebnis mußte der Austrag dieser Spannung führen, wenn der Glaube an die Vernunft und ihre Begriffe (Ideen) festgehalten wurde? Die Grundlegung der neuzeitlichen Metaphysik bei Descartes enthält zwei Voraussetzungen: die der vom Christentum vertretenen Gottesebenbildlichkeit des Menschen und die der Macht der Vernunft als des Vermögens, das wahrhaft, d. h. ewig Seiende zu erkennen. Schon von Augustinus waren die „Ideen" als Schöpfergedanken Gottes ausgelegt worden. — Wenn aber der Mensch die Welt in dieser Weise von Grund aus erkennen kann, so vermag er auch kraft seines Wissens in sie einzugreifen. „Wissen ist Macht" (Fr. Bacon). Die Vernunft als Mittel, die Welt in den Griff zu bekommen, wird zur Quelle des „Herrschaftswissens" der technischen Erkenntnis. Im Besitz der Vernunft kann der Mensch sich ganz auf sich selber stellen: die Freiheit des Menschen wird zur Autonomie. Gegen Ende dieser Entwicklung der neuzeitlichen Metaphysik ist die Philosophie Hegels von der Überzeugung getragen, daß Gott in allen Schritten seiner Offenbarung begreiflich sein muß.

Inwiefern trägt nun dieser Glaube schon den Keim des Nihilismus in sich? Bereits bei Rousseau ist von einem „bürgerlichen Glauben" (foi civil), nämlich an die „Heiligkeit des allgemeinen Willens" die Rede („Contrat social"). Die göttliche Vernunft ist für die Einrichtung einer vollkommenen menschlichen Gesellschaft nicht mehr nötig. Gott wird zu einem Gedanken des Menschen. Bei Kant ist Gott ein „Postulat der reinen praktischen (d. h. moralischen) Vernunft". Über Hegel hinaus wird dann der nächste Schritt von Feuerbach getan: Gott ist nur das ins Jenseits projizierte Ideal des Menschen selbst. Die Metaphysik der Vernunft schlägt um in die Metaphysik des Willens. Die Vernunft wird zum Instrument der volonté générale: K. Marx ersetzt den Hegelschen Begriff der Geschichte als der Selbstverwirklichung des absoluten (göttlichen) Geistes durch den der Selbstverwirklichung der Menschengattung mit dem Ziel der Weltbeherrschung. Nietzsches Deutung des Wesens aller Wirklichkeit als des „Willens zur Macht" ist die letztmögliche Aussage dieser Metaphysik. Denn nun läßt sich der Gedanke der Vernunfterkenntnis verwandeln in den der Vernunftverwirklichung und -herrschaft durch den Willen der menschlichen Gattung. Von daher verstehen wir Heideggers Definition des Nihilismus als der Überzeugung, daß es mit dem „Sein" nichts ist, d. h., dem Menschen steht nichts unverfügbar gegenüber; er selbst ist „Subjekt" und Prinzip des Seins. Diese völlige Emanzipation des Menschen ist der Sinn der Rede vom „Tode Gottes". Aber es wurde schon erwähnt, daß der so verstandene Nihilismus weit über die religiöse Zuordnung hinausgreift und daher oft zu einer Spaltung des Bewußtseins führt. Vielleicht ist gerade das das „Absurde" an der gegenwärtigen Situation.

Der Nihilismus umspannt nicht nur das alte Europa im engeren Sinn. Er beherrscht auch die USA, sofern alles, auch der Mensch, als machbar und planbar gilt. In der Sowjetunion herrscht die Überzeugung, daß die Perfektion der sozialistischen Gesellschaft planbar und manipulierbar sei. Nihilismus liegt überall vor, wo keine Autorität über dem Menschen anerkannt wird. —

Warum ist nun der Nihilismus nicht die höchste Verwirklichung des Menschen? Ist der Mensch vielleicht seiner höchsten Aufgabe nur noch nicht gewachsen? Nietzsche mit seiner

Forderung des „Übermenschen" war dieser Meinung. Kann man aber die Frage nach dem Sinn dieser Zielsetzung unterdrücken? (Russische Marxisten geben gelegentlich zu, daß diese Frage nach dem letzten Warum bei Ihnen noch nicht gestellt sei.) Daß auf die nihilistische Position keine Welt gebaut werden kann, zeigt z. B. die von A. Camus aufgezeichnete innere Widersprüchlichkeit („L'homme révolté"). Die nihilistischen Konsequenzen sind absurd, denn sie bedrohen den Menschen radikal. Die „prinzipielle Revolution" (Ranke) im neuzeitlichen Sinn ist nihilistisch; „Rebell" ist nach Camus aber der, welcher nein zu ihr sagen kann, weil er erkennt, daß die nihilistisch-revolutionäre Befreiung des Menschen nur zu immer größerer Unfreiheit führt.

Nun ergeht die Forderung, daß „alle Menschen frei" sein sollen, in der biblischen Verkündigung der Gotteskindschaft; aber auch nur in dieser Bedeutung ist die Freiheit aller zu rechtfertigen. Zur Überwindung des Nihilismus gehört also die Wiederbesinnung auf die Herkunft dieser Freiheitsforderung. Es muß im Menschen ein Maß aufgerichtet werden; E. Jünger spricht davon, daß die Menschen in die „Wildnis", d. h. in das Unverfügbare gehen müssen. Es geht um weitreichende Entscheidungen; auch Heidegger denkt nicht an schicksalhafte Notwendigkeit, wenn er von der „Schickung des Seins" und der „Kehre des Denkens" spricht. Denn auch über das, was Heidegger „Geschick des Seins" nennt, verfügt der Mensch von sich aus nicht. Das Sein muß sich von sich aus zeigen. Aber in solchem „Andenken an das Sein" könnte die metaphysische Überzeugung von der „Konformität" zwischen Vernunft und Sein überwunden werden, und damit die gegen Geschichte und „Ereignis" absperrende Deutung des Seins als des ewig und unwandelbar Seienden. Weiter geht Heidegger nicht. Er zieht keine theologischen Konsequenzen, weil er befürchtet, daß die noch der Metaphysik verhaftete Theologie falschen Gebrauch von ihnen machen würde, statt, wie es recht ist, einfach zu sagen, was zu verkündigen ist. Heidegger bezeichnet also nur in allgemeiner Weise den Sinn der Wendung unseres Denkens und Selbstverständnisses, die wir vollziehen müssen, wenn der Nihilismus einmal überwunden werden soll: erst wenn dieses sich von den verborgenen letzten Voraussetzungen befreit hat, die aus der „Metaphysik" stammen, wird es vielleicht die Zeit sein einzusehen, daß für unsere Geschichte die formal anzeigende Rede vom „Geschick des Seins" den Ort bezeichnet, an dem theologisch von der Gnade gesprochen werden kann.

II.

Albert Schulze Vellinghausen, FAZ, Frankfurt:

„Das Absurde in der Gegenwartskunst"

Vor diesem erlauchten Kreis über das Absurde in der Kunst zu sprechen, macht zunächst einmal nötig, ja unerläßlich, folgende Frage zu stellen: Wenn, wie man behauptet, das Sinnwidrige und Widersinnige (denn das heißt ja das Absurde) sich mehr und mehr der Kunst bemächtigt — wo liegt, e contrario gefragt, das Sinnvolle? Wie ist in der Kunst das Sinnvolle und überhaupt „Sinn" festzustellen? wie und wo? von welchem Zweck, von welcher inneren Zielsetzung aus? Oder doch nur von jener Norm her, die „man" jahrhundertelang in der Kunst, d. h. der Kunst Westeuropas gewohnt war? Denn diese Norm war nur zu fassen, solange man alle übrigen, nicht-westeuropäischen Künste nicht im Blickwinkel hatte, — sie überhaupt nicht erfassen konnte, sondern nur Greuel einer heidnischen Vergötzung wahrnahm — als primitive barbarische Unkunst. Norm — wie hat sich diese sogenannte Norm destillieren lassen? Doch nur durch ihrerseits primitive Mittel einer puren Statistik. So und so sah man, seit Europa zur Frührenaissance erwacht war; so und so arbeitete die Mehrzahl anerkannter, offizieller Künstler — anerkannt nicht zuletzt deshalb, weil ihre Werke sich nützlich zeigten, den Ruhm und

den Glanz einer bestimmten, sehr schmalen Schicht weltlicher und kirchlicher Fürsten, auch noch einer merkantil führenden Schicht des Großbürgertums zu verherrlichen.
Diese Norm scheint gleichzeitig an die wissenschaftlich-realistische Perspektive gebunden, die — ohne es zu wissen — auf die Erfindung der Fotografie hin operierte und sich (ich nehme das gern vorweg) mit dieser Erfindung krönte, erschöpfte, widerlegte. Daß die Mehrzahl der klugen Köpfe diese scheinbare Norm mit ihrer rationalistischen Ästhetik stützten (von Giorgio Vasari über Winckelmann bis immerhin noch zu Jacob Burckhardt), daß sie kraft ihrer Feder die öffentliche Meinung ausbildeten, hat zu der Illusion führen müssen, alles habe sich den Gesetzen dieser ästhetischen Norm gebeugt, beugen wollen und müssen. Ein Irrtum, der nicht zuletzt zu den großen Verkennungen in der Vergangenheit führte, zu den Tragödien, die eine Schande unserer abendländischen Vergangenheit bedeuten — und auch nicht mit nachträglichen Rehabilitierungen in Mythos, Romanbiographie oder gar Film wettzumachen sind. Ich will mich nicht auf die Verkennung Rembrandts kaprizieren. Er war ungebärdig und widerborstig, ein großartiger freiwilliger Outcast, dem von einem gewissen Augenblick an die materiellen Repräsentationsbedürfnisse der Amsterdamer Society auf die Nerven gingen. Aber ich möchte wenigstens zwei Große hier nennen, die auf der Strecke blieben, weil ihre Kunst die Norm durchbrach und ins — damals — Absurde vorstieß: Es sind zwei außerordentlich konträre Strukturen (Struktur optisch verstanden) — Vermeer van Delft und Hercules Seghers; der letztere übrigens der ältere: ein phantastischer Visionär, welcher realistische Details in eine ganz ungegenständliche Räumlichkeit einbrachte. Und Vermeer, ein kühler Geometrist, abstrahierend wie fast 300 Jahre nach ihm Piet Mondrian, alles im Bild einem absoluten Plan unterordnend und diesen Plan dann mit abbildlicher Realistik cachierend, so daß seine Bilder zwar ein Zeitkostüm tragen, in Wahrheit aber sich nicht weniger „aus" der Zeit begeben, als das etwa bei gewissen späten Rembrandts der Fall ist.

Diese paar historischen Beispiele sollen nichts weiter, als den uns überkommenen Normbegriff aushöhlen — von dem aus wir heute noch das oder jenes in der modernen Kunst als absurd etikettieren möchten. Ich will jetzt nicht so weit gehen zu behaupten, alle große Kunst früher, in den paar europäischen Jahrhunderten, die wir als unsere Herkunft ansehen, sei nur wegen ihres jeweiligen Vorstoßens ins Absurde als wahrhaft groß zu würdigen: der späte Tizian, Greco, Grünewald, die Holzschnitte Baldung Griens; aus dem XIX. Jh. der konsequente Mut Turners, der frühe Surrealismus eines Caspar David Friedrich (etwa in der „gescheiterten Brigg" der Hamburger Kunsthalle); schließlich auch die grandiose Melancholie eines Hans von Marées, die rührende und infame Pedanterie eines Adolf Menzel; zu schweigen von dem Konstruktivismus eines Cézanne, der uns heute — ich glaube, uns allen — als Klassiker vorkommt. All diesen von mir Erwähnten (Menzel vielleicht ausgenommen, weil er sich in seinen offiziösen Werken repräsentativ hielt; das Modewort dafür wäre heute, weil er da „Konformist" war) — all diesen jetzt Erwähnten ist zu ihren Lebzeiten von irgendeiner reglementierenden Stelle aus gesagt worden: was sie täten, sei sinnwidrig und widersinnig. Die Wellen etwa um C. D. Friedrich sind in einer Weise hochgegangen, daß man geradezu von einem ersten Kunstskandal sprechen darf.

Wo aber liegt nun — wenn wir uns über die inhaltsleere Schematik des Begriffs „sinnwidrig" klar geworden sind —wo aber liegt dann noch so etwas wie ein faßbar zu formulierender „Sinn" der Kunst? Dieser Sinn dürfte ja dann auch nicht wechseln, er müßte sich ein für allemal und für alle Kunst (wo auch immer auf der Welt) entdecken, formulieren und daraufhin postulieren lassen. Vergebliche Mühe! Wie will man etwa eine grandiose Tanzmaske vom Kaiser-Wilhelm-Archipel (die doch Kunst, hohe, magische Kunst ist) mit der ehedem weltberühmten „Paulina Bonaparte" von Canova unter den Hut eines „Sinnes" bringen — und von da aus behaupten, die oder jene andere Kunst sei absurd?

Es hilft nichts, wir müssen auf die Hilfsmittel einer konventionellen Ästhetik verzichten und umgekehrt fragen: Wie wäre der Pluralismus unserer für Menschensinn undurchdringlichen Welt in ein Gegenbild zu fassen, das diesen absurden Pluralismus unterschlüge? Die Einschienung in eine — wie auch immer — vorgefaßte Norm (sei sie nun klassizistisch oder naturalistisch oder expressionistisch) ist nicht geeignet, die Wirklichkeit zu ergreifen, ihr Antwort zu geben, sie zu meistern. Die Erweiterung unseres Weltbildes ist so immens (mag sie auch für das Gros der Leser von Illustrierten zugleich Verflachung bedeuten — wenn sie etwa die „Constanze" mit dem „Wandsbecker Boten" vergleichen wollen) — die Erweiterung ist gleichwohl so enorm, daß schon Ortéga y Gasset feststellen durfte: Goethe sei näher bei Homer gelegen (was die schöne Sicherheit seiner Aspekte betrifft) als bei uns, die wir nur gut 120 Jahre nach seinem Tode leben. Das jeweilige Weltbild aber interpretiert sich in der Kunst (auch da noch, wo es von ihr durchbrochen wird) — oder aber: es ist nicht Kunst, was uns als Phänomen vorliegt. Wie könnte sich aber unser heutiges Weltbild auf die nämliche Weise interpretieren, auf welche sich das unserer Großeltern (der Renoir-Zeit), das unserer Urgroßeltern (der Zeit des frühen Hans Thoma) interpretiert hat? Der „Sinn" aller Kunst kann also nur darin liegen, daß sich ihr jeweiliger Formapparat völlig ändert — und darin, daß die Kunst bis dahin ungekannte oder als absurd unterschätzte Formen entdeckt, ans Tageslicht zieht und ins Bewußtsein hebt. Mit dem Schlagwort unserer Erwachsenenbildung: Kunst in all ihrer schönen, immer neu sich bildenden, revoltierenden Zwecklosigkeit, vermag gleichwohl ein bewußtseinsbildendes Agens zu verströmen. Nicht als faßbaren Zweck, sondern zusätzlich. Als Gnade. Wie aber sollen wir — möchte ich gerade in diesem Milieu Sie und mich fragen: wie aber sollen und können wir, wo alles so im Fluß ist, wo außer Glaubenswahrheiten (und auch die stehen ja — Sie wissen das nur zu genau — in einer besonderen Dialektik und müssen sich in unserm Innern jeweilen existenziell erneuern, um Wahrheit zu bleiben) — ich sagte, wo alles so im Fluß und nichts stabil ist, außer dem Wissen von der mangelnden Stabilität und unserer „Geworfenheit" — wie sollen wir da in der Kunst und dem dynamischen Fließen der Kunst „Gnade" erkennen, würdigen und bedanken können?

Es gibt kein Rezept. Aber es gibt vielleicht eine Art Versuch, einen Erkennungsversuch. Ich wage ihn nur sehr vorsichtig und gleichsam tastend zu umschreiben. Das was, prima vista, in uns — wenn wir ehrlich sind — bestimmte Widerstände auslöst, besser gesagt: provoziert (nicht Widerstände moralischer Art, sondern geistiger Herkunft); nicht die Entrüstung der Spießbürger, die sofort bei der Hand ist und sagt: mein 10jähriger Sohn macht das schon viel besser, nicht die Entrüstung meine ich, sondern geistigen Unmut, geistiges Ärgernis über die oder jene formale Zumutung (etwa über die vielen Wiederholungen in Becketts „Godot", über das gleichsam farblose Geplärre darin, das wir dann plötzlich als eine Art Rituell entdecken) oder, von bildender Kunst zu sprechen: Ärger über die Zumutung von Pollocks großen Formaten (hier auf der Kasseler documenta), über die Zumutung auch seiner Wiederholungen — bis wir plötzlich ein subcutanes rhythmisches System darin entdecken —; da liegen, für das Erkennen von Gnade, sicherlich keine Beweismittel und Erkennungsmarken bereit. Aber doch — wie darf ich sagen? — einige eventuelle Argumente, die sich allerdings erst im nachhinein als schlüssig oder vermutlich schlüssig erkennen lassen.

Was aber will denn Kunst überhaupt, wenn sie nur den Sinn hat, daß ihr Sinn, ihr Ort, ihre Physiognomie sich ändert? Noch unsere Eltern haben sich eine Antwort auf diese Frage sehr leicht gemacht. Sie wollten — ganz unverbindlich — etwas Schönes und dachten dabei an den Blick auf Sorrent. Oder sie wollten Reizvolles sehen — und dachten dabei an das, was heute strip tease heißt. Oder sie wollten einen heroischen Aufschwung — und dachten dabei an Bismarck im Sachsenwald, mit Dogge, oder — wenn sie Franzosen waren — an Napoleon in Fontainebleau. Oder schließlich, sie wollten ein schönes Portrait, im Staatskleid, schwarze oder

hellblaue Seide; wenn es Männer waren—Zylinder, Spazierstock, dazu die Orden des Kammerherrn oder den Roten Adler IV. Klasse. Wenn ihnen das nicht geliefert wurde, waren sie unzufrieden und behaupteten: es sei zu apart oder nicht getroffen oder: der Künstler sei ein Revoluzzer und sozialistischer Liederjan.

Das alles, was ich jetzt, etwas grotesk verzerrt, als Beispiele nannte, ist von der Fotografie, vom Film, vom Fernsehen übernommen; was früher etwa, noch im Biedermeier, als Miniatur von Hand zu Hand ging — schöne Frauen des Wiener Hofes oder aus Compiègne, Tea-parties bei der Kaiserin Eugenie — es wird uns jetzt für 60 Pfennig tagtäglich direkt ins Haus geliefert: Soraya auf dem Oktoberfest, der schöne Schah melancholisch vereinsamt, Fürstin Gracia in Mutterfreuden, Prinzessin Margaret auf der Jagd.

Das alles fällt aus für die Kunst. Die Kunst ist all solcher schönen Aufgaben, aber auch gesellschaftlicher Lasten ledig. Sie muß nur noch sich selber liefern, in wahrhaft erschreckender, wahrhaft grandioser Freiheit. Sie ist frei von Gesetzen, frei von allem, ist an keiner unmittelbaren Norm zu messen, ist ständig von der Gefahr umdroht, ins Nichts einer rein-dekorativen Mache (Mache à la mode) abzurutschen, und sie ist dennoch existent.

Sie haben nebenan in Kassel eine grandiose Möglichkeit, das selbst zu erkunden. Da ist ein wahrer Dschungel von Kunst. Urwaldbäume von großartigem Wuchs, schon jetzt in unserm Bestand verwurzelt — als schlechthin unentbehrlich für den Formenvorrat unserer Welt (ich denke da auch an einige Tote: Pollock, Wols, Nic. de Staël, auch — mit seinen besten Sachen, unseren Willi Baumeister — ich denke aber auch an Lebende, nicht nur an den wunderbar unvermeidlichen Picasso, etwa mit seinen wie mit der Schere geschnittenen eisernen Figurinen drunten im Wasserbecken; ich denke an Calders schwingende Mobiles, an Matarés kleine, handgroße Kühe; an de Kooning, an Sam Francis, an Bissier und Bissière, an Nay, an Soulages, auch an jüngere Deutsche wie Schumacher, Trier und Werdehausen). Warum aber nenne ich die alle? Weil sie aus dem gärenden Chaos Formen ans Licht des Bewußtseins hoben, die vorher nicht gekannt, nicht gesehen waren. Die aber, sowie sie geformt sind, eine geistige Ordnung werden und dem uns rings bedrängenden Nichts gleichsam ein Stück neuer Ordnung entreißen.

Das alles allerdings bedarf — ich weiß es nur zu gut — einer Bestätigung „ex post". Einer Bestätigung nicht etwa nur durch den reinen Marktwert. Auch der Markt kann irren — manches entgeht ihm. Aber: der Bestätigung von seiten einer in die Kunst verliebten, ständig wachsenden, ständig dichter werdenden Weltöffentlichkeit sogenannter Avantgarde entgeht auf längere Sicht eigentlich nichts. Die Bestätigung mag fünf Jahre, zehn Jahre, in seltenen, sehr unbequemen Fällen zwanzig Jahre auf sich warten lassen — sie kommt gleichwohl. Dem geistigen Hunger nach Erneuerung, nach ständiger Regenerierung entgeht nichts. (Kafka, Joyce, Musil!) Ich darf meine These (verzeihen Sie, wenn ich einmal aus eigener Erfahrung sprechen möchte) — ich darf meine These dahin zuspitzen, daß ich formuliere: seit die Kunst (im Sinne des Vortragstitels) absurd geworden ist oder vielmehr sich offen zur Absurdität bekennt, anstatt Normalität zu heucheln, seit die Kunst das tut, gibt es keine Verkennungen mehr. Man ist — Machenschaften des Handels ausgenommen; sie sind gar nicht schlimm, sind nur den blinden Käufern und Pseudokennern gefährlich —, man ist außerordentlich kritisch, man ist mitunter ungerecht kritisch — in Fällen, wo es sich vielleicht nur um eine momentane Krise, um das momentane Schwächer-werden eines Künstlers handelt (Beispiel: Manessier).

Auch das sogenannt breitere Publikum, soweit es sammelnd oder betrachtend ein gewisses Verhältnis zu Kunstwerken hat, zeigt da — auch zu meinem Erstaunen — ein ständig schärfer sondierendes Instrumentarium — das, was man, mehr oder minder banal, Riecher nennt. Zu schweigen von der jüngeren Jugend, die zusammen mit diesem Formapparat aufgewachsen ist — auch die Älteren bekommen nun, nach meiner Erfahrung, ein erstaunlich geschärftes Sensorium.

Warum und woher das? Weil, bewußt oder unbewußt, in einer Welt des genormten und gelenkten, fern- oder nahgesteuerten Konsums der eine oder andere plötzlich spürt: Da, in diesen 2 qm oder in diesen 80 qcm ist noch ein Stück Freiheit und Spontaneität zu ahnen, zu sehen oder auch zu erwerben. Da vibriert noch Handschrift, da ist noch nicht alles zur fertigen Industrieform vorgenormt.

Das mag Ihnen, so als „Meinung" vorgetragen und nicht bewiesen, alles ein wenig fahrlässig optimistisch, übertrieben und deshalb dissonant vorkommen. Sie beziehen vielleicht, mehr als ich denke, grundsätzlich Stellung und suchen oder entbehren, getreu unserm ehedem anthropomorphen Weltbild, das „Bild" des Menschen auch noch in unserer heutigen Kunst. Bild als Abbild einer Ebenbildlichkeit, die sich im Anthropomorphen erschöpft. Ich darf Ihnen, unter uns Protestanten, gerade da eine unserer Grundvorstellungen ins Gedächtnis rufen: Gott ist Geist — und: Du sollst Dir kein Abbild machen. Wer von uns, wenn er sich einmal von Bilderbuchklischees — und das sind Götzenbilder — freigemacht hat (und das muß er gerade als Protestant), wer will sich da noch die grandiose, unfaßbare Wirklichkeit der Trinität in den Schemen eines ungelüfteten Raffaelismus vorstellen wollen? Es handelt sich nicht um Raffaels Größe —, sie ist mir ein durchaus hoher Begriff. Es handelt sich um die daraus abgeleiteten Sehvorstellungen, mit welchen der eine oder der andere, wie mit Barrikaden, den Blick auf die Unendlichkeit der Formen, der absoluten Form verstellen will. Was für uns hinieden geistige Form ist, ist immer auch zugleich verschlüsselt; umwittert von unaussprechbaren Rätseln; geborgen vor der Zudringlichkeit fixer, rationalistischer Reporter. Da auch bedeutet das, was sich zunächst als absurd gibt, in Wahrheit eine keusche Verhüllung. Wir leben, was unsere Künste betrifft (Sprache, Bilder, plastische Formen und Töne) in einer Zeit des Understatement. Mögen das Technicolor und die süße Schnulze ihren Wert oder Unwert im Nu offenbaren — die Kunst verbirgt sich in halbem Raunen, in unterschwelligen Gegenrhythmen, in fliehenden oder wehenden Formen. Sie hüllt sich ein in Hieroglyphen, sie will gespürt, entdeckt, erobert und nachvollzogen sein. Sie wartet auf unseren Eintritt, auf unseren freiwilligen Mitvollzug. Erst mit uns selber stellt sie sich her — ohne uns und unsere Mitarbeit aber tarnt sie sich als Fragment, Bruchstück eines Fabelwesens, Bruchstück immer noch einer Sphinx. Vielleicht aber — ich komme zu unseren Grundfragen zurück — liegt darin ihr Sinn: in einer Welt, die sich ständig heller und greller mit Scheinwerfern ausleuchtet, die nun auch den Mond mit Raketen bestückt — in einer Welt, die — um atmen zu können — dennoch der psychischen Vibration bedarf — in dieser Welt der konfektionierten Faßbarkeit muß ein Bezirk noch unfaßbar sein. Sonst erstickt der Mensch in den Realitäten. Ausgleich und Gegengewicht — nicht Heilung und Rettung — aber Gleichnis sublimerer Kräfte zu sein, reine Erscheinung und reine Spannung, nutzlos, zweckwidrig darzustellen — das ist, vielleicht in großartigem Widerspruch, zugleich der Sinn und Unsinn der Kunst: AMO QUIA ABSURDUM!

III.

P. Hans Jürgen Baden, Hannover:

„Credo, quia absurdum".

Gespräche über das Absurde im theologisch-philosophischen Bereich sind meist von heftigen Emotionen begleitet. Auffassungen und Schulmeinungen platzen aufeinander. Wir tun deshalb gut, uns in die klaren Gefilde von Etymologie und Philologie zu verziehen. Wir wünschen den Begriff „absurd" zu erhellen, sodann die dem Tertullian zugeschriebene Formel „credo, quia absurdum" zu klären. Vielleicht gelingt von da der Einstieg in unsere Probleme schneller und voraussetzungsloser.

Absurd ist eingedeutscht aus dem Lateinischen (Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache). Seit dem 17. Jahrhundert ist es bei uns im Gebrauch im Sinne von „ungereimt", also Lehnwort von lateinisch absurdus. Aus dem großen lateinischen Wörterbuch von Scheller entnehme ich: absurd = ungereimt, unschicklich, nicht zu etwas passend. Das wird exemplifiziert an der Ratio: etwas, das nicht zur Ratio paßt, ihr widerstreitet, sie brüskiert. In den Schriften Ciceros finden wir es besonders häufig in diesem Sinne, z. B.: „est hoc auribus animisque hominum absurdum" = „dies ist ungereimt für die Ohren und Gemüter der Menschen".

Dies ist zunächst einmal der grammatikalische Befund. Nun zu der Formel Tertullians: „credo, quia absurdum". Erste Enttäuschung: sie stammt gar nicht von Tertullian, ist eine Art frühchristliches Schlagwort, Slang, zusammengezogen aus anderen Äußerungen Tertullians. Tertullian wollte zum Ausdruck bringen, daß die Wirklichkeit des menschlichen Lebens und Leidens Christi undenkbar, unerfindbar, töricht sei. Dergleichen geht gegen die Vernunft, ist „paradox". Hier taucht die Möglichkeit auf, das Paradoxe und Absurde als Wechselbegriff zu gebrauchen; auch das Paradoxe ist unschicklich, ungereimt, weil es nicht zur doxa paßt. Das griechische „doxa" hat viele Bedeutungen: sie reichen von der göttlichen Herrlichkeit bis hin zur menschlichen Vernunft oder Meinung. In dem Begriff paradox meint doxa jedoch ausschließlich die Vernunft, die Weisheit dieser Welt.

Soviel im voraus. Also nicht Tertullian hat den Satz „credo, quia absurdum" geschaffen, sondern er ist eine „vulgäre Tradition" (Seeberg); und die vulgäre Tradition der Christenheit hält es — wie heute das Schlagwort — mit Vereinfachungen. Der Satz „credo . . ." ist eine Vereinfachung, und die ständige Wiederholung dieser Simplifikation ist uns schlecht bekommen.

Hinter diesem Satz steht ein riesiges, unerschöpfliches Problem: das Verhältnis von Glaube und doxa, Glaube und Vernunft. Es handelt sich nicht nur um ein interessantes Problem der sogenannten systematischen Theologie, sondern unser Verhältnis zur Welt, zur Wirklichkeit im ganzen steht zur Debatte.

P. Tillich hat im zweiten Band seiner „Systematischen Theologie" über die Begriffe paradox und absurd gehandelt. Er lehnt den Begriff „absurd" ab; er sagt, der sei synonym mit grotesk und lächerlich. Tillich verwirft also paradox und absurd als Wechselbegriff. Würden wir die Tillichschen Konsequenzen ziehen, so müßten wir hier abbrechen. Es gäbe keine Möglichkeit, die wesentlichen christlichen Glaubensaussagen in einer Tagung zu behandeln, deren Gegenstand das Absurde ist. Wir können hier nur unsere denkerische Bemühung um den Preis fortsetzen, daß wir paradox und absurd in gleichlautendem Sinne interpretieren und andere Versionen von absurd ausschließen. Wir verstanden absurd (etymologisch) als ungereimt, als das, was nicht zur Ratio paßt. Wenn man es so faßt, ist auch der Sinn von paradox getroffen. In der Paradoxie wird eine Wirklichkeit bzw. ein Sachverhalt berührt, der im Bereich der doxa nicht untergebracht werden kann, sondern diesen „transzendiert". Nur in diesem präzisen Sinne soll hinfort von absurd die Rede sein (als Wechselbegriff von paradox).

Jetzt ist es an der Zeit, vor einem Mißverständnis zu warnen, das im christlichen Denken nach Kierkegaard viel Unglück angerichtet und von manchen seiner Nachfahren kultiviert worden ist. Es gibt einen Radikalismus, der auf Kosten der Wahrheit geht. Man kann nicht von Antithesen leben — auch nicht von Antithesen gegen die Vernunft. Zwar ist nicht zu leugnen, daß solche Antithesen gelegentlich notwendig sind. Der Kampf Kierkegaards gegen Hegel und die ideal. Philosophie — das ist ein scharfsinniger und glänzender Waffengang. Aber Antithesen erschöpfen nicht die Wahrheit, sondern nur eine Seite, einen Aspekt der Wahrheit. So muß das Massiv der Wahrheit oft durch bestimmte Aspekte stärker herausgearbeitet, moduliert werden; aber wehe, wenn wir die Wahrheit mit solchem Aspekt identifizieren.

Kierkegaard protestierte gegen die Gleichsetzung von Begriff und Wirklichkeit, Vernunft und Wirklichkeit: das ist sein bleibendes Verdienst. Die Wirklichkeit löst sich nicht im Begriff; sie übersteigt die Vernunft, die an ihr, mit ihr operiert. Dem Absolutismus der Vernunft muß Einhalt geboten werden. Man kann die christliche Wahrheit nicht aus der Vernunft ableiten und mit ihrer Hilfe rechtfertigen. Diese Wahrheit ist der Vernunft inadaequat. Sie ist, von der Vernunft her gesehen, paradox und absurd, aber nur, wenn die Vernunft selbst das Rätsel der Wahrheit zu lösen und in die Abgründe Gottes zu tauchen wünscht. Die Vernunft darf als solche nicht geschmäht, sondern muß auf ihre Grenze hingewiesen werden. Diese Grenze der Vernunft ist durch die Fleischwerdung des Sohnes Gottes gegeben. Die christliche Wahrheit kristallisiert sich in dem Satz: „Das Wort ward Fleisch." Aber die Fleischwerdung (Inkarnation) ist für die Vernunft nicht mehr einsichtig; sie bleibt ein für die Vernunft paradoxer (absurder) Vorgang.

Es gibt Notizen bei Kierkegaard, die diesen Sachverhalt genau treffen.

Was hier über „paradox" gesagt wird, entspricht dem Evangelium und ist Frucht vom Baum der paulinischen Paradoxie. Kierkegaard erklärt mit Recht: „Es gibt eine Weltanschauung, nach der das Paradox höher ist als jedes System." Zwar ist der Begriff „Weltanschauung" nicht glücklich (Christentum ist in diesem Sinne keine Weltanschauung, weil Weltanschauung immer in irgendeiner Weise System voraussetzt oder Systematik intendiert); aber sonst ist der Unterschied zwischen Paradoxie und Systematik fruchtbar. System ist ein von Menschen ersonnener, ein mehr oder minder vollkommener, intelligibler Kosmos. Die Paradoxie, auf der das Christentum fußt, kommt dadurch zustande, daß Gott in die Geschichte einbricht und sich in einer geschichtlichen Person darstellt. Paradoxie entsteht also durch ein Handeln Gottes, das für die Vernunft unerklärlich und anstößig ist.

Das Paradoxe kann nicht abgeleitet werden; es steht in keiner Kontinuität. Auch darin widerspricht es jeder Art von System. Kierkegaard sagt: daß das Paradoxe der Kontinuität ermangelt „oder in jedem Fall nur rückläufige Kontinuität hat, will sagen: sich nicht ursprünglich als eine Kontinuität erweist. Meines Erachtens soll mit der Paradoxie und Widersinnigkeit (hier könnte es auch heißen: Absurdität) nichts anderes gesagt werden, als daß es die erste Form sowohl in der Weltgeschichte wie im Bewußtsein ist".

Der christliche Glaube kommt also um paradoxale Aussagen nicht herum. Die Wissenschaft, die Begriffe will, muß erkennen, daß es Dinge, Sachverhalte, Ereignisse gibt, die sie nicht begreifen kann. Ich zitiere Kierkegaard: „Es ist nämlich eine Aufgabe für das menschliche Erkennen, zu verstehen, daß etwas ist und welches dies ist, was es nicht verstehen kann." Und kurz darauf: „Das Paradox ist nicht eine Konzession, sondern eine Kategorie, eine ontologische Bestimmung, die das Verhältnis zwischen einem existierenden, anerkennenden Geiste und der ewigen Wahrheit ausdrückt." Worin also besteht die Paradoxie des Christentums? Daß Gott Mensch wurde; daß er Tote auferstehen ließ; daß er selbst vom Tode erstand und zum Himmel fuhr; daß er zur Rechten Gottes sitzt und ich gleichzeitig mit dem Apostel bekennen kann: „Nicht mehr ich lebe, sondern Christus lebt in mir." Paradox ist auch, worauf Kierkegaard besonders hinwies, die Sündenvergebung. Der zweite Artikel des Glaubensbekenntnisses ist eine Häufung, eine Summe von Paradoxien. Die Vernunft wird durch jede dieser Tatsachen auf unvergleichliche Weise herausgefordert; sie muß an dieser Stelle abdanken. Sie ist außerstande, das Handeln Gottes in Christus und durch Christus zu verstehen. Sie nimmt Ärgernis an dieser Botschaft und wendet sich ihren Bereichen zu: konstruiert Systeme oder hält sich an Empirie. Nicht die Vernunft versteht die Menschwerdung Gottes und alles, was daraus folgt, sondern nur der Glaube. Glaube ist das Organ für das Paradoxe; für den Glauben erhellt sich die Paradoxie; der Glaube begreift, daß Gott nur in Gestalt der Paradoxie, der Absurdität handeln kann. Glaube wird von der Wahrheit überwältigt, die unter

der Decke der Paradoxie verborgen liegt. Der Glaube erkennt: Paradoxie ist Ausdruck für die göttliche Liebe, die uns gilt. Wenn es Liebe Gottes gibt, die in die Geschichte eingegangen ist, so ist sie nur paradox darzustellen und zu bezeugen. Diese Erkenntnisse über das Paradoxe und Absurde, die sich bei Kierkegaard finden, sind aus der religiösen Geschichte der Neuzeit nicht mehr fortzudenken. Aber nun geschieht auch das, was Kierkegaard befürchtete: das Paradox wird zum Allgemeinplatz, wird vergröbert, verzerrt. Man zieht das Paradoxe wie eine abgerichtete Schlange aus dem theologischen Sack und bringt sie vor ergriffenen Zuschauern zum Tanzen. Kierkegaard hat diesen Mißbrauch geahnt; er schreibt: „Allmählich wird etwas mehr vom Paradox gesprochen, bald entsteht ein Geschwätz darüber, und mit Hilfe dessen wird das Paradox (das Widersinnige) zu einem Endoxon (Berühmten). Wie ist es doch komisch mit diesen Menschen, die ein für allemal davon befreit sind, sich etwas zu denken bei dem, was sie sagen, und die bloß danach gieren, ein neues Wort zu ergattern, mit dem sie losrennen können." Die wesentliche Erkenntnis der Paradoxie artet aus zum Mißbrauch der Paradoxie. Man zelebriert das Paradoxe und Absurde mit wachsender Leidenschaft, man rupft der Vernunft sämtliche Federn aus und ruft: seht doch, welch lächerlicher und grotesker Vogel!

Damit stehen wir am entscheidenden Punkt, der schon mehrfach berührt wurde: Muß der Glaube an die Paradoxie und Absurdität, daß Gott in Jesus Mensch wurde, zur Hinrichtung der Vernunft führen? Muß man im Namen Gottes die Vernunft, das vernünftige Denken schmähen und es in den Aschenkasten zu den Trümmern der anderen falschen Götter werfen? Sollte man nicht im Zeichen Jesu Christi die Vernunft geradezu abschaffen und im Zeichen der Paradoxie die Sinnlosigkeit inthronisieren, welche für den Glauben doch gerade den Sinn enthält und garantiert? Weil eine Mehrzahl von Theologen solche seltsamen Forderungen, angeblich auf den Spuren von Paulus, Luther und Kierkegaard, bejahen, haben sie zur Treibjagd auf die Vernunft aufgerufen; aus den Arsenalen sogenannter dialektischer Theologie borgten sie sich Flinten und Schrot und eröffneten das Dauerfeuer auf die Vernunft und alle ihre Erscheinungsformen. Als das große Halali geblasen wurde: „Vernunft tot", gab es nur einen verhältnismäßig kurzen Freudenrausch, dem bald der Katzenjammer folgte. Man radebrechte nur noch Paradoxien, eine Sprache, die niemand verstehen konnte; man trieb einen Kult des Absurden; man häufte Sinnlosigkeit auf Sinnlosigkeit und erklärte, eben dies sei das Kennzeichen der Wahrheit und Offenbarung.

Es war das, was man im Krieg die Forderungen der „verbrannten Erde" nennt: Felder zerstört, Dörfer niedergebrannt, Chaos systematisch geschaffen. Dies gereichte angeblich dem Sieger zum Vorteil, weil man dem Feind damit alle Basen entzog und den Partisanen jeden Unterschlupf nahm. So also auch im Falle der Vernunft: verbrannte Erde, alles vernichtet, was die Vernunft kultiviert hatte, ein einziges Trümmerfeld! Über diesem Trümmerfeld hißte der Glaube als Sieger die Fahne der paradoxen Wahrheit. Die Wahrheit Christi verlangte angeblich die völlige Zerstörung der Vernunft und aller ihrer Hilfsmittel.

Ich spreche hier vom „Terrorismus" der Paradoxie und Absurdität in manchen Sparten der gegenwärtigen Theologie, die weit übers Ziel hinausschießt in der Gefahr, sich selbst zu zerstören.

Dagegen zunächst ein präziser Einwand: Theologie kann als Wissenschaft die Vernunft überhaupt nicht entbehren; sie bedarf der Formen und Kategorien der Vernunft wie jede andere Wissenschaft. Schon der Name dieser Wissenschaft aber bedeutet die unlösbare Verbundenheit mit dem „Logos" (nicht im Sinne des fleischgewordenen Logos, sondern des menschlichen Logos, d. h. der Vernunft). Der Theologe kann sich ohne den Gebrauch des Logos überhaupt nicht verständlich machen; er muß auch die paradoxe Wahrheit, daß Gott Mensch wurde, mit den Mitteln der Logik ausdrücken.

Die theologischen Terroristen des Paradoxen sind hier in ähnlicher Lage wie Klages in seiner Lebensphilosophie. Das ist ein seltsamer Parallelismus: Klages haßt die Vernunft („Geist"), wie manche Theologen sie hassen. Er spielte das dunkle dionysische Leben gegen die Vernunft aus, vernichtete die Vernunft mit Hilfe der Vernunft. Das ist nun wirklich „absurd" im negativen Sinne: Absurdität, die in Sinnlosigkeit umschlägt! Man kann die Vernunft weder im Dienste Gottes noch im Dienste des Lebens ausrotten; man kann, wenn man Vernunft vernichtet, weder theologisieren noch philosophieren, sonst muß sich Theologie in Glossolalie auflösen und Lebensphilosophie in Gestammel oder mythisches Geraune. Halten wir also zunächst fest: das christliche Denken bedarf der Vernunft (gleich Logos), um sich verständlich zu machen; dieses Denken ist in keiner Weise alogisch: es entfaltet die Wahrheit von Christus als dem Sohne Gottes; es systematisiert diese Wahrheit, reflektiert Konsequenzen dieser Wahrheit z. B. für alle ethischen Verhältnisse. Es ist kein Anlaß, die Vernunft zu verdächtigen, zu verzerren, da wir ja mit ihrer Hilfe erst theologisch denken und „verkündigen" können. Selbst dort, wo wir nur bezeugen, handelt es sich um Logoi, um Worte, welche logischen Regeln unterliegen und vom Geist des Logos getragen werden müssen.

Jetzt tun wir den entscheidenden Schritt: Es gibt eine offene, eine geschlossene und eine gläubige Vernunft! Daß die Wahrheit Christi paradox und absurd ist, gilt für alle drei Formen, besser: Verhaltensweisen der Vernunft. Doch verändern das Paradoxe und Absurde völlig ihren Charakter, je nach dem, ob sie das Verhältnis der offenen, geschlossenen oder gläubigen Vernunft zur Offenbarung bezeichnen. Zunächst die geschlossene Vernunft. (Ich bitte im voraus um Nachsicht, daß hier nur ein notgedrungen fragmentarischer Entwurf vorgelegt wird.) Die geschlossene Vernunft ist autonom, d. h. selbstgesetzlich. Sie kennt nur die „in sich geschlossene Endlichkeit" (Tillich). In dieser Endlichkeit operiert sie als praktische, philosophische, wissenschaftliche, technische Vernunft. Diese Vernunft ist ein unvergleichliches Werkzeug des Menschen, auch in ihrer Endlichkeit und Autonomie bewundernswert. In ihr manifestieren sich Größe und Überlegenheit des Menschen im Kosmos. Wir dürfen auf diese Vernunft Hymnen anstimmen, ohne damit Gott zu nahe zu treten. Gott ist es, der uns diese Vernunft als entscheidende Gabe verlieh; sie ist Merkmal unserer Humanitas, wir haben keinen Anlaß, diese Vernunft in der Fülle, im überströmenden Reichtum ihrer Spielarten zu verdächtigen.

Doch diese Vernunft kann sich Gott, der göttlichen Realität gegenüber ganz verschließen. Sie sperrt sich dann gegen Transzendenz, besitzt auch keine Witterung für Transzendenz, ist völlig verloren an ihre Erfahrungen, Konstruktionen, subtilen Gedanken-Spiele. Dies also ist die „in sich geschlossene Vernunft", wie sie uns landläufig begegnet. Es gibt verschiedene Verhaltensweisen der geschlossenen Vernunft zur Christusoffenbarung; etwa: sie nimmt Offenbarung überhaupt nicht mehr zur Kenntnis; sie verzichtet auch auf Auseinandersetzung; sie redet von Religion im allgemeinen, aber das Christentum im besonderen ist für sie nicht mehr vorhanden. Nietzsches „Gott ist tot" wird nicht pathetisch hinausgeschrien, sondern stillschweigend vorausgesetzt. Wir leben (angeblich) im nachchristlichen Zeitalter. Wer zählt die Zeitgenossen, die sich mit den Gütern der Welt, mit Auto, Kühlschrank, Spiegelbar und Television denkbar komfortabel eingerichtet haben? Für sie scheint das religiöse Problem nicht existent. (Wir bemerken am Rande, daß auch solche Leute gelegentlich durch bestimmte Ereignisse aus ihrer zivilisatorischen Selbstgenügsamkeit herausgerissen werden können.)

Aber häufig bleibt die Vernunft nicht dabei stehen, ihre Autonomie, ihre Endlichkeit ohne weltanschaulichen Anspruch einfach zu praktizieren. Die Vernunft intendiert ein gewisses Verständnis ihrer selbst, des Menschen, der Geschichte, der Welt im ganzen. Die geschlossene Vernunft kann auf Interpretation, auf Auslegung des Seins nicht verzichten. Damit sind Ansätze zu einer Art „Weltanschauung" gegeben. Die Vernunft macht sich Gedanken, koordi-

niert diese Gedanken, spricht ihnen Verbindlichkeit zu (wobei diese Verbindlichkeit oft auf bestimmte Kreise von Menschen, oft auf ganze Gruppen, Kollektive ausgedehnt werden kann). Wenn die Vernunft Weltbilder entwickelt, sich mit Weltanschauungen befaßt (die von primitiver Spekulation bis zum perfekten philosophischen Problem reichen), dann ist sie gezwungen, auch zur christlichen Offenbarung Stellung zu nehmen. Sie stößt allenthalben auf Christus, auf Christen, sie muß sich der Realität der Kirche (als Gemeinschaft der Gläubigen, nicht als Organisation) stellen.

Das Muster solcher Auseinandersetzungen sehen wir bei Paulus, wenn er auf die „Weisheit dieser Welt" stößt. Weisheit dieser Welt (Sophia tou aionos toutou) ist eine Umschreibung der in sich geschlossenen Vernunft, welche eine eigene Lösung des Lebens- und Welträtsels versucht — Vernunft bzw. Weisheit, die sich der Offenbarung versperrt und ihre eigene Offenbarungsquelle ist. (Vgl. Paulus, 1. Kor. 1, 18—25.) Auf diesen Abschnitt hat man sich immer wieder berufen, um die Unvereinbarkeit von Vernunft und Glauben, Evangelium und Weisheit zu demonstrieren. Bei flüchtiger Lektüre scheint es sich wirklich so zu verhalten. Die Weisheit der Welt und die Torheit vom Kreuz schließen sich aus. Das bedeutet eine radikale Antithetik von Sophia und Moria (Torheit = lat. stultitia). Das Kreuz wird der Weisheit bzw. Vernunft zum Zeichen des Anstoßes, zum Ärgernis (skandalon, scandalum, Skandal).

Begriffen wie paradox und absurd begegnen wir hier nicht: aber sie sind immanent in dem, was Paulus über das Verhältnis der Menschenweisheit zum Kreuz Christi sagt. Dieser Widerspruch läßt sich tatsächlich nur paradox formulieren: das Kreuz Christi ist für die Weisheit ärgerlich, töricht, absurd; das gleiche gilt umgekehrt. Weisheit also wird Torheit, in der Torheit vom Kreuz aber repräsentiert sich die ewige Wahrheit Gottes: damit ist die Paradoxie bzw. die Absurdität vollständig.

Für solche Antithetik herrscht in der Theologie eine seltsame Schwäche. Sie wird aufgegriffen und bis zum Äußersten durchreflektiert. Über das Ergebnis muß ich mich nicht noch einmal äußern (vgl. das früher über „verbrannte Erde" Gesagte). Paulus polemisiert hier gegen eine Weisheit, die einen bestimmten weltanschaulichen Anspruch erhebt. Es gab zu seiner Zeit eine Weisheitsspekulation (vor allem angeregt durch die „Weisheit Salomonis"), welche der Weisheit (Sophia) eine Sonderstellung im Kosmos zuschrieb. Weisheit avancierte zum göttlichen Mittelwesen und Offenbarungsträger. Diese Verabsolutierung der Weisheit war natürlich mit der Mittlerstellung Jesu Christi nicht vereinbar; das eine schließt das andere aus. Wer an die verabsolutierte Weisheit glaubt, kann nicht an Christus glauben und umgekehrt. Wenn sich Paulus ferner gegen die gelehrten Worte (peithoi logoi) wendet, so meint er nicht die vernünftige Rede als solche, sondern Worte, die weltanschaulichen Anspruch erheben. Es ist dabei zu denken an die zahlreichen hellenistischen Mysterienreligionen seiner Zeit und deren Spekulationen. Mit anderen Worten: Es handelt sich hier überall um die leidenschaftliche Absage an die geschlossene Vernunft, die weltanschaulichen Charakter hat, weltanschauliche Ansprüche stellt. Diese Ansprüche haben „Weisheit" bzw. Vernunft immer erhoben —, von der Sophia-Spekulation angefangen bis hin zur „Herrschaft der Vernunft" (Hazard *I*), welche sich seit dem 17. bzw. 18. Jh. immer eindeutiger abzeichnet. Für die geschlossene Vernunft, die solche Ansprüche stellt, bleibt die Christus-Offenbarung „paradox", d. h. widersinnig, unannehmbar, absurd, nämlich daß Gott sich in einem Menschen geoffenbart haben soll; daß er im Akt der Offenbarung in die in sich geschlossene Endlichkeit einbricht. Die geschlossene Vernunft sieht durch das Evangelium alle natürlichen Erfahrungen, alle Kontinuität und Kausalität auf den Kopf gestellt, radikal negiert; sie wähnt die Zentralsonne der Vernunft verdunkelt durch die Sonne des Evangeliums. Darum negiert sie eben jenen Glauben, durch den sie sich selbst negiert weiß. Die geschlossene Vernunft liegt im unaufhörlichen Kampf mit dem Glauben, sie gebiert Verdächtigungen und Skeptizismen ohne Zahl; sie proklamiert den Un-

glauben als allein mögliche Haltung des Menschen, der von der Vernunft her lebt (vgl. Sczesny „Zukunft des Unglaubens")! Hier bei Sczesny finden sich sämtliche Argumente beieinander, die von der geschlossenen Vernunft gegen Glauben und Offenbarung vorzubringen sind; freilich sind es weithin alte, seit der Aufklärung abgegriffene Argumente, die feuilletonistisch aufpoliert werden).

In summa: Für die geschlossene Vernunft ist die Fleischwerdung Gottes in Christus — also das Zentrum des christlichen Glaubens — ein Ärgernis und eine Torheit, ein geistiger „Skandal", paradox und absurd im durchaus negativen Sinne des Wortes: Beleidigung der Vernunft, Kompromittierung der Logik, Umkehrung aller Erfahrung. Hier steht die Antithese in voller Geltung, die schon bei Paulus, dann bei Luther gegenüber der aristotelischen Philosophie im Hochmittelalter ins Feld geführt wurde.

Die Verhältnisse ändern sich gründlich, wenn wir jetzt die „offene Vernunft" betrachten. Die offene Vernunft konstruiert keine Systeme, erbaut keine weltanschauliche Architektur, in der sie sich birgt. Die offene Vernunft okkupiert nicht den Thron Gottes, sie wird nicht zur Schöpferin irgendwelcher Ersatzreligionen. Der offenen Vernunft sind die prometheischen Gesten der geschlossenen Vernunft fremd. Bei der offenen Vernunft — will man sie genauer beschreiben — sind ein negatives und ein positives Element verschlungen. Die Negativität besteht darin, daß die offene Vernunft eine ihr eigene Grenze erkennt und anerkennt. In ihrer Zurückhaltung wirkt sie skeptisch; sie gebraucht den Zweifel als Werkzeug gegen sich selbst. Sie gewahrt die ständige Umschichtung aller Werte und den Zerfall der Wahrheiten, welche sie einst postulierte oder im Augenblick festhält; sie sieht, daß die Geistesgeschichte ein Trümmerfeld ist, wo die Wahrheiten einander ablösen wie Moden. Sie kann allgemein verbindliche Wahrheit niemals in den Griff bekommen, sieht sich außerstande, die Schwelle des Absoluten zu überschreiten. Sie leugnet aber das Absolute nicht, wie die geschlossene Vernunft, noch wagt sie es, auf dessen Wirklichkeit zu schließen. Sie verharrt mit der Gebärde des Verzichts an der Schwelle des Absoluten, an den Grenzen der Transzendenz; aber diese Gebärde ist nicht eindeutig. Im Verzicht kann sie einen Kern von Hoffnung nicht verbergen. Der Verzicht schillert, steht im Widerstreit zu sich selbst. Aber da die offene Vernunft an der Grenze der Transzendenz steht, so ist es durchaus möglich, daß sie von der fremden Realität der Transzendenz überwältigt wird. Ihr Verzicht auf endgültige immanente Lösung bereitet sie sogleich für eine transzendente Lösung in Gestalt der Offenbarung vor; sie steht bald mit dem Rücken, bald mit der Front zur Transzendenz; sie vermag sich jederzeit zu drehen.

In der offenen Vernunft kommt die Ambivalenz des Zweifels voll zum Ausdruck. Zweifel kann sich zur Verzweiflung verdichten; dann leistet er Verzicht auf jede Lösung, nicht nur auf transzendente, sondern zugleich auf alle möglichen Lösungen, wie sie die geschlossene Vernunft versucht. Jedoch in einem Zweifel, der selbst keine Lösungen mehr anzubieten hat, sondern alle radikal verwirft, kann das Element der Hoffnung durchbrechen. Der Zweifelnde streckt seine Hände in Richtung der Transzendenz aus; er empfindet sich als Bettler und beschönigt es nicht. Der Zweifler ist zugleich jemand, der nach Gerechtigkeit hungert und dürstet (Matth. 5).

Darum steht der Zweifler oft, ob er es zugibt oder nicht, im Vorhof des Glaubens. Den letzten Schritt kann er freilich nicht selbst tun; Gott tut ihn auf den Zweifler zu. Der Zweifel schlägt um in Gewißheit, wenn er von der Erfahrung der Offenbarung überwältigt wird. Damit betreten wir aber bereits den Bezirk der gläubigen Vernunft und verlassen die offene Vernunft.

Doch haben wir noch nicht die entscheidende Frage gestellt: kennt auch die offene Vernunft den paradoxalen Charakter der Wahrheit? Sind ihr die Kategorien des Paradoxen und Absurden in bezug auf Wahrheit angemessen? Die offene Vernunft verhält hier genau in der Mitte; die Waage steht im Gleichgewicht. Offene Vernunft kann Paradoxie nicht mehr als Einwand,

als Waffe gebrauchen gegen Offenbarung bzw. Transzendenz. Sie kann sich aber auch noch nicht positiv zur Paradoxie der Wahrheit, etwa im Sinne Kierkegaards, bekennen; sie läßt die Möglichkeit des Glaubens offen, aber ob diese Möglichkeit sich zur Wirklichkeit verdichtet — das steht auf einem anderen Blatt. Es ist das Blatt, das nicht mehr die offene Vernunft, sondern Gott selbst aufschlägt und beschreibt.

Nun zur gläubigen Vernunft! Was ist gläubige Vernunft? Dieser Wortkombination stehen manche Christen mißtrauisch gegenüber. Aber das Mißtrauen ist ungerechtfertigt. Gemeint ist die Vernunft des Menschen, der zum Glauben kam. Wenn Glaube bedeutet, am neuen Sein — am Sein Christi — teilzuhaben, dann wird die ganze Existenz von diesem neuen Sein durchdrungen. Der Glaube ergreift nicht nur Herz, Gemüt, irgendeine religiöse Provinz des Menschen, sondern den totus homo. Damit wird aber auch die Vernunft von Gott berührt, sie wird Gottes bzw. des neuen Seins „inne". Sie kann nicht mehr von Transzendenz absehen, sondern ist auf Transzendenz bezogen wie die Magnetnadel auf den Pol. Das gilt nicht nur für gläubige Vernunft im Dienste der Theologie, des christlichen Denkens, der Verkündigung. Auch hinter rein wissenschaftlichem und technischem Gebrauch der Vernunft erhebt sich unsichtbar der Horizont der Transzendenz. Alle Operationen der Vernunft, von den einfachsten bis zu den sublimsten, sind in diesen Horizont eingebettet. Die gläubige Vernunft verrät sich nicht durch eine bestimmte Art von Erbaulichkeit, durch ständigen Gebrauch von religiösen Formeln; aber sie handelt unter den Augen Gottes, im Bereich seiner Liebe; sie wird dadurch anders „getönt", ob sie es will oder nicht. Die Operationen der Vernunft haben eine geheime transzendente Qualität wie die Farben van Goghscher Bilder oder die scheinbar völlig banalen Dialoge in einer Eliotschen Komödie.

Der Weg der Vernunft ist häufig der Weg des verlorenen Sohnes. Sie beginnt als geschlossene Vernunft, wie wir sie bezeichneten, gerät dann in eine Krise und wird zur offenen Vernunft. Diese aber wird überwältigt von der Liebe und Realität des himmlischen Vaters, wandelt sich zur gläubigen Vernunft. Die in sich geschlossene Endlichkeit wird also in Krise und Zweifel aufgebrochen und von der göttlichen Wirklichkeit, vom neuen Sein erfüllt. Entsprechend dieser radikalen Wendung der Existenz wandeln sich auch die Vorstellungen von „paradox" und „absurd". Für die geschlossene Vernunft ist die Christus-Offenbarung paradox und absurd, weil sie ihr gänzlich unsinnig erscheint, sie bäumt sich dagegen auf, bekämpft die Absurdität der Inkarnation mit allen Mitteln. Sie muß es tun, wenn sie sich selbst treu bleiben will. In der offenen Vernunft aber kündet sich die Bereitschaft zur Offenbarung an — nicht mehr und nicht weniger; die geschlossene Vernunft ist sich selbst zur Frage geworden, hat sich durch ihre eigene Unerbittlichkeit in Frage gestellt. Der Stil der christlichen Wahrheit, zu dem sich die gläubige Vernunft bekennt, ist der Stil des Paradoxen. Aber das Paradox wandelt hier seinen Charakter. Die geschlossene Vernunft gebraucht Paradoxie, um Wahrheit zu zerschmettern und sie der Absurdität zu überführen. Die gläubige Vernunft will, wenn sie Christus in angeblichen Paradoxen verkündet, die Vernunft keineswegs zerschlagen und ausrotten. Ihre Paradoxien besagen, daß die Wahrheit Christi der Vernunft inadaequat ist. Die Wahrheit Christi kann auf der Ebene der Vernunft nicht untergebracht werden, sie liegt auf anderer Ebene. Wenn ich mich zur Wahrheit Christi bekenne, so postuliere ich damit nichts negativ Unsinniges und Absurdes; ich will damit nur zum Ausdruck bringen, daß diese Wahrheit in der in sich geschlossenen Endlichkeit nicht untergebracht werden kann, sondern in Antithese zu ihr formuliert werden muß. Die Wahrheit Christi ist nichts Sinnloses, sondern für den Gläubigen von letzter Konsequenz und Geschlossenheit. Ich muß sie jedoch mit den Mitteln der Paradoxie von den Erkenntnissen der geschlossenen Vernunft abheben. Tillich sagt: „Das Ärgernis, das der paradoxe Charakter der christlichen Botschaft erregt, richtet sich nicht gegen die Gesetze der verständlichen Rede, sondern gegen das alltägliche Verständnis des Menschen von

sich selbst, seiner Welt und dem, was beiden zugrunde liegt. Es ist ein Ärgernis, das sich gegen das unerschütterte Vertrauen des Menschen zu sich selbst und gegen seine Versuche der Selbst-Erlösung richtet." Und etwas später: „Das Paradoxe ist der Ausdruck für eine Wirklichkeit und kein logisches Spiel mit Widersprüchen" (Syst. Theologie II, S. 102).

Ich weiß nicht, wie weit es gelungen ist, die angebliche Formel Tertullians: „credo, quia absurdum" zu erhellen. Jedenfalls ist deutlich geworden, daß wir auf Paradoxie nicht verzichten können, und daß gläubige Vernunft sich des Paradoxen ständig bedienen muß. Sie unterwirft sich damit nicht der Herrschaft der Absurdität (= Unsinnigkeit), sondern sie will nur den Widerspruch zwischen Gott und der Welt zum Ausdruck bringen, der sich in der Gestalt Christi sowie im neuen Sein des Gläubigen darstellt. Man muß sich davor hüten, daß wir einer Art Manierismus des Paradoxen frönen. Die Paradoxie meint vielmehr den Widerspruch in der gläubigen Existenz — einen Widerspruch, an dem wir schwer leiden, und der uns unser Leben lang in Atem hält. Ich denke an die großartige Häufung der Paradoxe, die das neue Sein ausdrücken bei Paulus: „Als die Unbekannten und doch bekannt; als die Sterbenden und siehe, wir leben; als die Gezüchteten und doch nicht ertötet; als die Traurigen, aber allzeit fröhlich; als die Armen, aber die doch viele reich machen; als die nichts inne haben und doch alles haben" (2. Kor. 6, 9—10).

Ich glaube nicht, weil eine Aussage paradox, absurd, widerspruchsvoll ist; dies ist niemals der Ausgangspunkt des Glaubens. Von daher ist Tertullians Formel „credo, quia absurdum" fragwürdig. Aber der Glaube lebt von der Spannung zwischen Zeit und Ewigkeit, Immanenz und Transzendenz, Mensch und Gott. Diese Spannung ist in Christus aufgehoben — und ebenso in uns, den Christen, freilich nur in den Augenblicken einer fast enthusiastischen Glaubensüberzeugung. Doch können wir Rechenschaft von der Erlösung nur in der Form des Paradoxen, des Widerspruchs geben. So wandelt sich das Paradox vom logischen Widerspruch zum Gefäß der Wahrheit; die geschlossene Vernunft kann es nicht erkennen, darum muß sie das Paradox anzweifeln oder verwerfen. Die gläubige Vernunft hingegen ergreift das Paradox, um mit seiner Hilfe die Gegenwart Gottes im Fleisch, die Realität der Erlösung zu bezeugen. Aber selbst bei dieser Bezeugung ist sie nicht aus der Spannung des Paradoxen entlassen, die Himmel und Erde umgreift. Darum kann sie selbst ihre Gewißheit nur zum Ausdruck bringen, indem sie sagt: Herr, ich glaube, hilf meinem Unglauben!

JAMES JOYCE

Vom 12. bis 14. Juni 1959 fand in der Evangelischen Akademie Hofgeismar unter dem Thema „Aber immer begegnen wir uns selbst . . ." ein Gespräch über den irischen Dichter James Joyce statt, der von so bedeutendem Einfluß auf die Gestalt des modernen Romans gewesen ist. Teilnehmer waren Anglisten, Lehrer und viele für die moderne Literatur aufgeschlossene Vertreter der jungen Generation. Das Leitwort der Tagung war eine Stelle aus dem Roman „Ulysses" (S. 242), in der es heißt: „Verließe Sokrates heute sein Haus, er fände den Weisen auf seiner Schwelle sitzen. Ginge Judas heute abend aus, er würde zu Judas gehen. Jedes Leben ist viele Tage, Tag nach Tag. Wir gehen durch uns selbst, begegnen Räubern, Geistern, Riesen, Greisen, Jünglingen, Frauen, Witwen, Brüdern-in-Liebe. Aber immer begegnen wir uns selbst."

Der Rektor der Universität Frankfurt/M., Professor Dr. Viebrock, sprach einleitend als Anglist über „James Joyce: Mensch und Werk". Im Gegensatz zu der Annahme, das

Leben eines Dichters forme sein Werk, betonte er, daß im Falle Joyce auch das Werk den Dichter geformt habe. Joyce habe gegen alle falschen Sicherungen gekämpft. Sein Motto sei gewesen: Non serviam „Ich will nicht dienen". In seinen Romanen versuche er, den Menschen von Verdrängungen zu befreien. „Während Marcel Proust mit dem Herzen denkt, fühlt James Joyce mit dem Verstand". Als Schärfer des Gewissens suche der große Ire nach der Wahrheit im Wort. Er scheue sich nicht, die Worte aufzulösen, um gerade dadurch die Wirklichkeit aufzubauen.

Im folgenden bringen wir aus dem Referat einige Auszüge im Wortlaut, die für das Verständnis des Dichters und seines Werkes besonders hilfreich sind. Das Referat selbst erscheint im vollen Umfang in der von Walter Höllerer herausgegebenen Literaturzeitschrift „Akzente".

*

„. . . James Joyces Leben ist der erschütternde Beweis dafür, daß das Werk das Leben gestaltet, will heißen: daß ein unbezwinglicher wenn auch zunächst noch völlig undeutlicher Drang da ist, der, ohne den Zweck und das Ziel seines Drängens klar erkannt zu haben, es mit allen vom Schicksal und dem eigenen Dämon heraufbeschworenen Hindernissen und Schwierigkeiten, Opfern und Leiden aufnimmt, um unbeirrbar und unbekehrbar das Werk zu schaffen, das ihm von Anfang an als Idee oder Vision oder Aufgabe oder gar als „Kreuz" zugeteilt ist.

James Joyces Leben: das ist Leben eines Menschen unserer Zeit, ein Leben trüber Erfahrungen, harter Prüfungen, hinderlicher und quälender Krankheiten, schwerer Entbehrungen und bitterer Enttäuschungen, ein Leben, das es dem Menschen Joyce nicht vergönnte, „immaculatum se custodire a mundo", aber ein Leben der Kompromißlosigkeit, des selbstgewählten Exils, des „Elends" im Sinne des altgermanischen Wortes, der Loslösung von der Heimat und dem Glauben seiner Kindheit, ein Leben mit der Zugabe von zwei am Rande erlebten Weltkriegen, kurz: Leben als Widerstand um nichts als der „Wahrheit" willen. Diese „Wahrheit", was immer sie sein mag, und von der noch zu reden sein wird, soll durch das Werk zutage treten, das selbst noch gar nicht greifbar ist; und für dieses sich selbst erst allmählich planende Werk sammelt sein Autor von früh an nun allerdings die kleinen und kleinsten Steine und Splitter, die er in der großen Trümmer- und Schutthalde seines gehaßten und geliebten Landes und seiner, von ihm selbst entmachteten Zeit aufgelesen und schließlich zu dem dynamischen Mosaik seines großen, fragwürdigen Werkes zusammengefügt hat.

Bei jedem Leben, das das Normalmaß übersteigt, drängen sich mythische Muster und mythologische Vergleiche auf: auf einer bestimmten Höhe und durch eine bestimmte Logik und Folgerichtigkeit des Tuns wie des Erleidens wird ein Leben im Goetheschen Sinne „bedeutend" und mythisch. Der „Ulysses" des J. J. ist ja die nachdrückliche und handgreifliche Bestätigung dafür, daß Joyce selbst die Erfahrungen und Erlebnisse, die Irrungen und Wirrungen eines mittelmäßigen, vom Leben befleckten Menschen seiner Zeit, dem er sein eigenes, enorm weites und reflektierendes Bewußtsein lieh, nach dem mythischen Muster der Homerschen Odyssee konzipierte.

Sein ganzes Leben ist eine einzige Fahrt im Elend, in der Fremde. Warum? Was trieb ihn aus seiner Heimat, aus Irland und seiner Hauptstadt Dublin fort, auf eine Irrfahrt, deren große Stationen Paris, Triest, Zürich und wieder Paris waren? War es etwa die lockende Ferne, die ewige Wander- und Wunderseligkeit einer nach Entgrenzung von Raum und Zeit strebenden, rauschsüchtigen, romantischen Seele? — Keineswegs! Alles andere als das! Denn die Zeit um die Jahrhundertwende, der J. J. um einige Zeit selbst voraus war, lehnte den Rausch, die poetische Narkose, den schwülen Rosenduft des fin de siècle ab, weil sie schon den Gestank der neuen Zeit in der Nase spürte; und da, wo Angenehmes und Widerwärtiges zur Wahl stehen, hat das Widerwärtige und Ekelhafte für sich die größere Überzeugungskraft und scheint — ob

zu recht oder unrecht bleibe hier unentschieden — die stärkere Realität darzustellen. Wogegen lehnte sich J. J. auf? — Gegen seine „Welt" . . ."

*

„Die englische Sprache, die englische Literatur, die sprachlichen Errungenschaften dieser Literatur zogen ihn an, denn die englische Sprache war der Stoff, mit dem er seiner Idee zur Epiphanie verhelfen mußte. Ja, es fragt sich angesichts der Spätwerke „Ulysses" und „Finnegan's Wake" ob nicht in dieser leidenschaftlichen Liebe zur englischen Sprache, in deren Handhabung er es zu einer unerhörten und geradezu tollkühnen Meisterschaft brachte, auch eine wilde, zerstörerische, sprachzersetzende und formzerfetzende Wut mitschwingt, die einem die geprägten Formen verehrenden Engländer unmöglich gewesen wäre; ob nicht die Sprache der Unterdrücker Irlands, die zugleich das geläufigste, geschmeidigste, vielseitigste Instrument seines Ausdruckswillens war, ihn in das unauflösliche Dilemma einspannte, das lieben zu müssen, was er hassen sollte und wollte."

*

„Joyce wollte eben überhaupt keine Bindungen, keine Kompromisse, keine Parteinahmen; er wollte sich weder durch patriotischen noch durch kirchlichen Zwang hemmen lassen. Aber doch war er, der ungewöhnlich sensible, für die kleinsten und feinsten Eindrücke empfängliche Geist, vom Leben in diesem seinem Vaterland Irland, in dieser seiner Vaterstadt Dublin gefesselt. Man sieht, zwischen welchen Polen sich die Spannung dieses Lebens damals bereits ausspannte: zwischen dem von einer abgelehnten und blasphemisch verhöhnten Religion unwiderruflich geschärften Gewissen, und einer aufgrund dieser Gewissensschärfe die Welt in ihrer Korruptheit und Perversion durchschauenden, bloßstellenden und sie trotzdem liebenden Leidenschaft, in der sich ja die gesuchte, und zwar durch das künstlerische Schaffen zu suchende Wahrheit verbarg.

So lebte J. J. im Widerstand gegen verschiedene Ansprüche, die an ihn gestellt wurden: 1. gegen den Anspruch der irischen Patrioten, deren Nationalismus ihm falsch und oberflächlich erschien, 2. gegen den Anspruch der Jesuiten, die ihn zu einem guten Katholiken machen wollten und 3. gegen die Pläne seines Vaters, der ihn schon als das sah, was er selbst zu sein glaubte, ein viktorianischer irischer Gentleman. Falscher Patriotismus, religiöser Dogmatismus und bürgerliche Respektabilität und Scheinmoral waren für ihn die Versuchungen, vor denen er seine im tiefsten patriotische irische Seele glaubte schützen zu müssen. Da aber im Irland seiner Tage keine Hoffnung bestand, nach seinem eigenen Gewissen, seiner eigenen künstlerischen Aufgabe leben zu können, beschloß dieser Mann, mit dem Antlitz eines „Geiers, der über das Meer hin der Sonne entgegenfliegt" (wie er seine Berufung in einem mythischen Bilde einmal ausdrückte), das bessere Irland mit sich fortzutragen und die für seine Entfaltung nötige Freiheit auf dem Kontinent zu suchen. Auf der alten unsichtbaren Kulturstraße von Irland nach Frankreich zog also Joyce nach Paris."

*

„In diesen 20er Jahren fand der „Ulysses" überall auf Schleich- und Schmuggelwegen Zulaß. So kam es, daß Buch und Autor bald weltberühmt bzw. weltberüchtigt waren, daß aber mangels Ansprüchen auf Urheberschutzrechte für den Autor kein materieller Gewinn erzielt wurde. Für diese Art des Buch-Piratentums ist die Veröffentlichung im „Two Worlds Monthly" in New York beispielhaft, der den „Ulysses" unautorisiert, unhonoriert und mit Textabänderungen herausgebracht hatte. Ein von 167 prominenten Literaten verfaßtes Protestschreiben vom 2. Febr. 1927 (Joyce 45 Jahre alt) trägt von deutscher Seite u. a. die Namen Rudolf Binding, E. R. Curtius, Hugo v. Hofmannsthal, Georg Kaiser, Hermann Kayserling, Thomas Mann, Jacob Wassermann; auch 10 irische Schriftsteller waren darunter.

Es gelang schließlich durch ein amerikanisches Anwaltsbüro, den Piraten den Mißbrauch des Namens und Werkes von Joyce zu untersagen (27. Dez. 1928). Der nun einsetzende Wandel der Haltung in den USA ging Hand in Hand mit dem „New Deal", der Politik Roosevelts. Ein abenteuerlustiger Verleger in NY City, Bennett A. Cerf, unternahm es, einen Gerichtsbeschluß zu erwirken, der Joyces Werk den gesetzlichen Weg ebnen sollte. Kläger waren die USA, Beklagter „Ulysses". Der Urteilsspruch wurde am 6. Dez. 1933 von dem Richter John M. Woolsey verkündet. Danach durfte der „Ulysses" in den USA ungehindert erscheinen. Dieser Urteilsspruch, der einzigartig in der Geschichte der Literatur ist, ist so charakteristisch als Ausdruck eines alle Argumente prüfenden und dann den vernünftigen Schluß ziehenden Urteils, daß ein Abschnitt daraus hier zitiert werden soll:

Der Richter Woolsey kommt u. a. zu folgenden Feststellungen:

„Im Ulysses . . . entdeckte ich trotz seiner ungewöhnlichen Freimütigkeit nirgends auch nur eine Spur lüsterner Freude am Unzüchtigen. Ich bin daher der Auffassung, daß es keine Pornographie ist . . ."

„Joyce hat — wie mir scheinen will, mit außerordentlichem Erfolg — zu zeigen versucht, wie der Bildschirm des Bewußtseins mit seinen dauernd wechselnden kaleidoskopartigen Eindrücken — wie auf einem plastischen Palimpsest — nicht nur das aufnimmt, was sich bei jedem einzelnen im Brennpunkt seiner Wahrnehmung der tatsächlichen Umweltereignisse zeigt, sondern auch in einer Halbschattenzone die Reste vergangener Eindrücke, davon einige frisch und einige durch Assoziation aus der Domäne des Unterbewußtseins, heraufgeholt. Er zeigt, wie jeder dieser Eindrücke das Leben und Verhalten des Menschen beeinflußt, den er darstellt."

„Hätte Joyce nicht versucht, bei der Entwicklung der Technik, die er in Ulysses angewandt hat, aufrichtig zu sein, so würde das Ergebnis psychologisch irreführend sein und er damit seiner erwählten Technik untreu werden. Eine solche Haltung wäre künstlerisch unentschuldbar." Das Großartige dieses Urteils liegt darin, daß es unvoreingenommen an ein schwieriges Problem herangeht und die künstlerische Absicht ermittelt, und das in der gewissenhaften und strengen Verwirklichung der künstlerischen Absicht beschlossene Ethos erkennt."

*

„Es bleibt die Frage, ob dieses Werk, das ein heroisches Leben im Stil unserer Zeit aufgesogen hat, abgesehen von seiner großen avantgardistischen Kunstwirkung, gültig ist? Eliot hat Joyce einen christlichen Dichter genannt, nicht weil er christlich lebte, dachte und dichtete, sondern weil das christliche Gewissen, dieses ungeheuer fein geeichte Instrument, zugleich das Eichmaß war, mit dem Joyce den Bau seines Werkes ausführte. Weil die Waage, auf der Joyce seine Worte gegen die überkommenen Worte abwiegt, das Gewissen ist, und weil die Nabe des Waagebalkens die Wahrheit ist, ist das Werk des James Joyce ein mit der Fragwürdigkeit menschlicher Werke belastetes, geniales Bruchstück der großen menschlichen Konfession."

*

Professor Dr. Höllerer, der neue Literarhistoriker der Technischen Universität in Berlin, der als Herausgeber der Zeitschrift „Akzente" und durch eigene Dichtungen bekannt geworden ist, referierte über das Thema „Die gestundete Zeit". Er untersuchte die Rolle der Zeit im Werk von James Joyce. Dabei arbeitete er vor allem den Begriff der „Epiphanie", der Erscheinung heraus, die dem Künstler, bzw. dem Dichter hilft, das Wesen der Dinge, wie sie wirklich sind, zu erfassen. „Schreiben ist für den Dichter nicht Sollerfüllung, sondern Entdeckung. Der Roman selbst wird zu einer Parabel der Entdeckungsfahrt". Joyce möchte das einmalige, unwiederholbare Ereignis der „gestundeten Zeit" hervorholen, um das Ganze der

Wirklichkeit in den Griff zu bekommen: Selbst Belanglosigkeiten werden für ihn dabei zu „Erscheinungen". Ja, die „Sprachvibration" an sich hilft ihm zu neuen Sichten und Deutungen des Lebens.

Auch dieses Referat wird in den „Akzenten" veröffentlicht werden. Die Kernstelle, die für die Interpretation des „Epiphanie"-Gedankens von Professor Höllerer benutzt wurde, steht im „Stephen Daedalus" (S. 219) und lautet:

„Und nun die dritte Eigenschaft. Ich habe lange Zeit nicht verstanden, was Aquino meinte. Er benutzt ein Wort im übertragenden Sinn (etwas ganz Ungewöhnliches bei ihm), aber ich habe seinen Sinn entdeckt. Claritas ist quidditas. Nach der Analyse, die die zweite Eigenschaft entdeckt, vollzieht der Geist die einzige logisch mögliche Synthese und entdeckt die dritte Eigenschaft. Diesen Augenblick nenne ich Epiphanie. Zuerst erkennen wir, daß das Objekt ein integrales Ding ist, dann erkennen wir, daß es eine organisierte und komposite Struktur hat und tatsächlich ein Ding ist. Und wenn die Beziehung der Teile ausgezeichnet ist, wenn die Teile der besonderen Absicht entsprechen, dann erkennen wir, daß es das Ding ist, welches es ist. Seine Seele, seine Weisheit kommt aus dem Kleid seiner äußeren Erscheinung auf uns zu. Die Seele des gewöhnlichsten Objekts, dessen Struktur so bestimmt wird, scheint uns zu strahlen. Das Objekt vollendet seine Epiphanie."

*

Zum Abschluß gab H. Decker, Friedberg/Hessen, eine auf sorgfältigen Studien beruhende Analyse des Romans „Ulysses" unter dem Thema „Der innere Monolog". Der Vortrag wird zusammen mit der „Synopsis" des Romans im folgenden wörtlich wiedergegeben.

Stadtpfarrer Dr. Pfeil, Offenburg, sprach in der Biblischen Besinnung über die Begegnung mit sich selbst, die nur dann radikal sei, wenn sie zu einer Begegnung mit dem Bruder, ja letzten Endes zu einer Begegnung mit Gott werde. Er verglich die moderne Odyssee des Mr. Bloom in Dublin mit der Irrfahrt des Verlorenen Sohnes. Akademiedirektor Dr. Jentsch, der die Tagung leitete, nannte Joyce einen Dichter, der den Mut gehabt habe, nicht nur gegen die Unmoralität der Moral anzukämpfen, sondern auch „ein Mann ohne Freunde" zu sein. Die „Heimkehr" seines modernen Odysseus, des jüdischen Annoncen-Aquisiteurs, Mr. Bloom, im „Ulysses" wolle zur „Einkehr" rufen: „Joyce nimmt dem Leser den Konflikt nicht ab, sondern mutet ihm eigene Entscheidungen zu. Die „Epiphanie", die Erfahrung einer Begegnung mit sich selbst, ruft geradezu nach einer Konfrontation der Konfrontationen, nach einer letzten Begegnung mit dem, was die Christen „Epiphanias", die Erscheinung Gottes in der Zeit nennen".

DER INNERE MONOLOG (ANALYSE DES ULYSSES)

Von Heinz Decker, Friedberg/Hessen

In seinem Prosastück „Wege und Begegnungen" schreibt Hugo von Hofmannsthal: „Aber es ist sicher, daß das Gehen und das Suchen und das Begegnen irgendwie zu den Geheimnissen des Eros gehören. Es ist sicher, daß wir auf unserem gewundenen Wege nicht bloß von unseren Taten nach vorwärts gestoßen werden, sondern immer gelockt von etwas, das scheinbar immer irgendwo auf uns wartet und immer verhüllt ist."

Gehen, Suchen und Begegnen gehören zu den Grundgebärden menschlichen Verhaltens. Sie umschließen die Bewegung und den Umkreis der Wanderungen des menschlichen Geistes durch das Labyrinth des inneren und äußeren Lebens, einer Wanderschaft, die — wie Novalis sagt — immer nach Hause gerichtet ist.

Gehen, Suchen und Begegnen sind zugleich die epischen Kategorien, die das Muster abgeben für das erste große Epos eines auf Rückkehr bedachten Wanderers: für die „Odyssee" Homers. Wie auch immer man die Wanderungen des Odysseus im einzelnen deuten mag, die Grundgeste seines Bemühens manifestiert sich als ständige Bewegung auf das Ziel Ithaka hin, und wir erinnern uns des „listenreichen" Wanderers als eines, dem schließlich, trotz dauernder Vereitelung seiner Anstrengungen, die Heimkehr gelang.

Die Menschlichkeit seines Schicksals und seiner Person war es — Menschlichkeit verstanden als das Unzulängliche einer natürlichen Kreatur wie auch als Humanitas im umfassenden geistigen Sinn — die Joyce schon als jungen Menschen an der Gestalt des Odysseus faszinierte und ihn bewog, das Muster der „Odyssee" — wenn auch mit anderen Vorzeichen — als Hintergrund für seinen „Ulysses" zu wählen. Joyce schuf mit dem Annoncen-Aquisiteur Leopold Bloom, dem „homme moyen sensuel" — wie man ihn genannt hat — den Odysseus unserer Zeit, dessen Wanderungen am „Weltalltag der Epoche" (die Bezeichnung stammt von Hermann Broch), dem 16. Juni 1904, durch das Labyrinth der modernen Großstadt Dublin wir zu verfolgen und zu deuten haben.

Fragen wir, welches die Ziele sind, die Joyce vorschwebten, als er sein monumentales Epos in Angriff nahm, dann gibt uns der Schluß des autobiographischen Romans „Portrait of the Artist As A Young Man" (Jugendbildnis) am ehesten Auskunft. Dort endet die Darstellung der Jugendzeit des Dichterästheten Stephen Daedalus, und seine Ausfahrt ins Leben beginnt unter dem Motto: „Silence, exile and cunning" (Schweigen — Verbannung — List oder Können) mit einer ekstatischen Apostrophierung des Lebens:

„Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race." (Willkommen, oh Leben! Ich gehe, der Wirklichkeit der Erfahrung zum millionten Male zu begegnen und in der Schmiede meiner Seele das ungeprägte Bewußtsein meines Geschlechtes zu schmieden).

Stephen Daedalus kehrt im „Ulysses" in der Rolle des den Vater suchenden Telemach wieder. Hinter seinem Namen verbirgt sich gleichermaßen der alte Artifex Daedalus, der Erbauer des Labyrinths, wie der Luzifer der Antike, der nach dem Licht der Erkenntnis strebende Ikarus. Was Stephen mit seinen Worten meint, gilt auch für die Aufgabe, die sich Joyce mit dem „Ulysses" gesetzt hat: Nicht lediglich die Begegnung des Menschen mit der Wirklichkeit des Lebens soll — wie meist im Roman bisher — dichterisch gestaltet werden, sondern die Begegnung mit der Wirklichkeit der Erfahrung („reality of experience"). Damit ist die Dimension des Romans ausgeweitet. Kunst wird in eminentem Maß Werkzeug der Erfahrung. Wirklichkeit ist potenziert, faßt Welt und Bewußtsein in eins. Diese Begegnung kann für den modernen Menschen Joyce nur in der Vereinzelung stattfinden, und wir werden sehen, wie auch die Menschen des Romans trotz allen gegensätzlichen Bemühungen in geistigem und seelischem Exil, in monologischem Dasein schlechthin verharren. Als Waffen sind dem Dichter nur das Schweigen, die stumme Geste, verliehen und die Haltung der List oder — wenn wir die andere Bedeutung von „cunning" hinzunehmen — die Kunstfertigkeit einer trügerischen und unbarmherzigen Welt gegenüber. Die Begegnung mit der Wirklichkeit der Erfahrung soll dem Dichter das Wissen vermitteln, das in die von ihm geschaffene neue Welt eingeschmiedet werden soll. „forge" („schmieden", lat. „fabricare") greift dabei eine alte Tradition der englischen Poetik auf („poiein" heißt ja „machen"), welche den Dichter als Kosmenschöpfer ausweist, der den „schönen Schein" seines künstlerischen Gebildes schafft, denn „forge" bedeutet im Englischen — ähnlich wie „counterfeit", der entsprechende Begriff des Dichters und Kunsttheoretikers Sir Philip Sidney, „den Anschein von etwas geben, erfinden". Joyces Auseinandersetzung mit der Welt ist wie die des Zeitgenossen T. S. Eliot keine naive, sondern eine intellektuelle, reflektierte, die

nicht nur auf das Bewußtsein als Medium der Darstellung zurückgreift, sondern auch im Bewußtsein ausgetragen wird.

Wissen leitet sich also ab aus der Wirklichkeit der Erfahrung, die verwandelt wird in der Subjektivität (in der „Schmiede meiner Seele") und sich im Kunstwerk objektiviert zur Totalität des Menschheitsbewußtseins, wobei das englische „conscience of my race" beides meinen kann: Das Menschheitsbewußtsein wie auch das Gewissen der Menschheit. Totalität des Menschheitsbewußtseins ist das Stichwort, das den „Ulysses" von allen bis dahin geschriebenen Romanen unterscheidet. Joyce stellt nicht nur mit dem wachen, hochgradig sensiblen und reflektierten Bewußtsein des modernen Autors seiner Zeit die Diagnose, indem er Einblicke in die Tiefe des Denkens seiner Figuren erschließt, sondern er macht es sich zur Aufgabe, in prophetischer Einsicht die Linien des Bewußtseins seiner Figuren in die Struktur des Menschheitsbewußtseins einzuweben oder — anders ausgedrückt — im Gewebe des inneren Monologs seiner Figuren den inneren Monolog der Menschheit transparent werden zu lassen. Man kann den Joyceschen Roman nicht verstehen, wenn man sich nicht in jedem Augenblick die verschiedenen Bedeutungsebenen vor Augen führt, die, übereinandergelagert wie die Schichten des menschlichen Bewußtseins, ein intrikates und beziehungsreiches Gewebe ergeben, das einem modernen Gedicht oder einer Partitur eher gleicht denn dem, was man gemeinhin unter den Begriff Roman faßt. Dabei wird das Verständnis erschwert, weil es sich nicht bloß um ein realistisches Stenogramm simultan gedachter Bewußtseinsfragmente handelt, ein Unterfangen, dem die Sprache Grenzen setzt, sondern um ein sehr komplexes Übereinanderlagern von sinntragenden Ebenen, die sowohl im kategorialen Schema des Gesamtromans, d. h. in den jedem Kapitel thematisch zugeordneten Sachbereichen, als auch in den Motiven und Geschehnissen der einzelnen Episoden verankert sind.

Die moderne „Odyssee" unterscheidet sich daher ganz wesentlich von der antiken. War es dort der Kreis der Abenteuer des Odysseus auf den mannigfachen äußeren Stationen seiner Lebensfahrt, der sich schloß, als das Ziel Ithaka erreicht war, so treten wir bei Joyce in einen Kreis ein, der sich ständig erweitert, der nie abzuschließen ist. Das äußere Geschehen schmilzt zusammen. Ein paar unbedeutende Ereignisse füllen einen unbedeutenden Tag. Ein Begräbnis, ein Ehebruch, eine Geburt, etwas das gestern geschehen ist und morgen geschehen wird. Der Held wird „Mann ohne Eigenschaften", wird Niemand oder Jedermann, könnte auch ein anderer sein. Die traditionelle Jahre umspannende Fabel, die einem ereignisreichen Leben Markierungspunkte setzt, erstreckt sich hier über knappe 24 Stunden eines alltäglichen Lebens ohne besondere Hoch- oder Tiefpunkte. Einige Menschen verspielen Geld bei einem Pferderennen, der Bruder eines berühmten Mannes spielt Schach, es wird getrunken, musiziert, diskutiert. Und dennoch ist der Umkreis dieser modernen Odyssee unendlich viel weiter, umfaßt er durch die Verlagerung des Geschehens in die Wirklichkeit des Bewußtseins nicht nur die äußere Wirklichkeit Dublins und seiner Menschen, sondern die Wirklichkeit der Geschichte von den Anfängen der Menschheit bis zu ihrem möglichen Ende, die Wirklichkeit der Wissenschaft, der Religion, die Wirklichkeit der Kultur von der naiven Ungebrochenheit der Antike bis hin zu der komplizierten vielschichtigen Reflektiertheit der Moderne.

Dies alles durchzieht den Roman als ein fortwährend dynamisch bewegter Strom des Bewußtseins, „stream of consciousness" — wie man im Englischen dafür sagt — der sich jedoch nicht wie in dem Roman des anderen großen Iren und Vorgängers von Joyce in der Bewußtseinskunst, in Lawrence Sternes „Tristram Shandy", als Bewußtseinsstrom eines durchgängig wahrnehmbaren Erzählers darstellt, sondern als der auf die Stufe des Menschheitsbewußtseins erhobene Strom des Lebens („flux of life"). Facettenhaft sich verwirklichend stellt sich die Welt des Romans in ständig neuem Gewande vor. Die Standpunkte reichen von der begrenzten Perspektive der sentimentalen Gertie MacDowell oder des fanatischen „Bürgers" bis zur raum- und

zeitunabhängigen Ewigkeitsschau „sub specie aeternitatis". Mannigfach wechseln die Techniken und Stile; alle Tonarten dieser Lebenssymphonie werden angespielt, zum Klingen gebracht, übereinanderkomponiert — der Vergleich mit der Musik wird von Joyce selbst in Briefen dauernd gebraucht. Leben akzentuiert sich in Einzelausschnitten, in sprechenden Gesten: so, wenn Bloom sich niederbeugt, um die Katze zu streicheln, sich anpaßt an ihre Perspektive, wenn er den blinden Klavierstimmer über die Straße führt, wenn er spät in der Nacht dem erschöpften Stephen eine Tasse Kakao bereitet. Oder wenn Stephen sich in einer Epiphanie als trauernden Hamlet sieht, vereinzelt wie dieser in einer aus den Fugen geratenen Welt, die einzurichten ihm versagt ist.

Mit der Epiphanie begegnet uns einer der Haltepunkte in diesem ständigen Fließen. Epiphanie heißt Erscheinung, in ihr wird für einen Augenblick der Strom des Lebens angehalten und durchscheinend gemacht, erhellt sich der Zusammenhang des zufällig verlaufenden Daseins. Die Epiphanie ist, wie Joyce definiert, eine plötzliche Manifestation von Geist, sei es in der Banalität der Sprache oder einer Geste oder auch in einer bemerkenswerten Phase des Denkens („a sudden spiritual manifestation whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself"). In der Epiphanie offenbart sich der Gegenstand dem einsichtigen Betrachter in seiner komplexen Ganzheit, seiner harmonischen Vielheit und schließlich seinem unverhüllten Wesen. Diese Einsicht kann in trivialsten Augenblicken stattfinden. Gerade an ihrer banalen, trivialen Oberfläche nimmt Joyce die Welt wahr. Indem er ihre Relativität noch einmal relativiert, gelingt es ihm, sie zu überlisten. Die Erscheinungsform der Dinge, ihr Sein in der Zeit, muß zum Verständnis ihres Wesens notwendig mit hinzugenommen werden. So sagt Stephen unbewußt etwas über das Wesen Gottes aus, wenn er im zweiten Kapitel des Buches in seinem Gespräch mit dem alten Schulleiter Deasy auf das Sein Gottes in der Zeit deutet. Auf die Feststellung Deasys, die ganze Geschichte bewege sich auf ein großes Ziel hin: auf die Manifestation Gottes, antwortet Stephen, indem er auf den Lärm der spielenden Schulkinder hinweist: „That is God . . . A shout in the street" (Das ist Gott . . . Ein Ruf auf der Straße). Das Leben spricht aus sich selbst („Everything speaks in its own way"). Man muß nur genau hinhören, denn das Bemühen um Parodie, um Distanz vom Überkommenen, übertönt und verzerrt oft auch den neu sich formulierenden Sinn. Die Epiphanie als ein Augenblick der Einsicht in die Struktur der Wirklichkeit, die zurückgreift hinter die vordergründige Realitätsschicht und das Ding sein Wesen aus sich selbst erschließen läßt, die — indem sie Sprache wird — alle abgebrauchten Hüllen des Wortes abstreift und die Sprache in ihrer innersten Bewegung in den Rhythmus des Seins einschwingen läßt, gehört zu jenen Augenblicken, die als Ruhepunkte im modernen Roman die Spannungsbögen der epischen Bewegung tragen und die sich, herausgehoben aus der Zeitgebundenheit der Realitätsebene, auf einer zeitunabhängigen Ebene vereinigen und in die Zeitlosigkeit der Unendlichkeit einmünden.

Im „Inneren Monolog", der von Joyce bevorzugt verwendeten Technik, kennzeichnet die Epiphanie Augenblicke, in denen Sprache in die ungeformte und unausgesprochene Welt des Vorbewußten greift und das Bisherige neu formuliert.

Fragt man nach der künstlerischen Einheit dieser so heterogen anmutenden Welt des Romans, dann findet man sie nur, wenn man den inneren musikalischen Beziehungen nachspürt, die der geniale, mit dem auditiven Sinn des fast Blinden begabte Sprachschöpfer in seinem „Gedicht" verwoben hat. Um dies an der Struktur des „Inneren Monologs" deutlich zu machen, lassen Sie uns einige Abschnitte des Romans lesen. Wir wählen zwei Stellen aus dem 8. Kapitel, der Lestrygonen-Episode der „Odyssee", wo Bloom auf dem Weg zum Mittagessen durch die Straßen Dublins schlendert. Es ist 1 Uhr, die Sonne steht hoch am Himmel:

„He faced about and, standing between the awnings, held out his right hand at arm's lenght towards the sun. Wanted to try that often. Yes: completely. The tip of his little finger blotted

out the sun's disk. Must be the focus where the rays cross. If I had black glasses. Interesting. There was a lot of talk about those sunspots when we were in Lombard Street West. Terrific explosions they are. There will be a total eclipse this year: autumn some time." (Er blickte um sich, blieb zwischen den Markisen stehen, streckte die rechte Hand auf Armlänge von sich gegen die Sonne. Wollte das schon immer probieren. Ja: vollständig. Die Spitze seines kleinen Fingers verdeckte die Sonnenscheibe. Wo die Strahlen sich kreuzen, muß der Fokus sein. Wenn ich schwarze Gläser hätte. Interessant. Als wir in Lombard Street West wohnten, wurde viel über die Sonnenflecken geredet. Fürchterliche Explosionen sind das. In diesem Jahr gibt's eine totale Sonnenfinsternis: irgendwann im Herbst.)

Bloom, mittelmäßig begabt, wissenschaftlich interessiert, kleinbürgerlich schwatzhaft, kündigt mit der spielerischen Geste der gegen die Sonne erhobenen Hand das Bemühen des Menschen an, die Parallaxe, d. h. die Differenz beim Sehen, auszuschalten.

Damit trägt er symbolisch dem tieferen Unterschied von Erkenntnisvorgang und wirklicher Beschaffenheit des Erkannten Rechnung, welcher der Erkenntnis des Menschen Grenzen setzt. Seine Vermutung, daß dort, wo sich die Strahlen der Sonne kreuzen, der Brennpunkt liegen muß, könnte auch als Aussage über alle derartigen Versuche im Roman stehen: Konfrontation, wechselseitige Erhellung, Begegnung dienen dazu, Schnittpunkte der Wirklichkeit, der Weltbegegnung, anzuvisieren, Brennpunkte des Lebens am Rande alltäglichen Geschehens offenkundig zu machen. In diesem Sinn bildet der „Innere Monolog" durch das Aufeinandertreffen des Denkens der Figur mit dem äußeren Bereich der Weltwirklichkeit einen solchen Schnittpunkt von Bewußtsein und Sein im Augenblick der Sprachwerdung.

Fragen wir zunächst nach der Beschaffenheit des „Inneren Monologs" als literarischer Technik. Edouard Dujardin, in dessen Roman „Les lauriers sont coupés" Joyce zum ersten Male dieser Technik begegnete, gibt folgende Definition: „Le monologue intérieur est dans l'ordre de la poésie le discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire à son état naissant." (Der innere Monolog ist im Bereich der Dichtkunst die nicht ausgesprochene Rede ohne Zuhörer, durch welche eine Person ihre intimsten und dem Unbewußten am nächsten liegenden Gedanken ausdrückt, vor jedem logischen Ordnen, sozusagen in statu nascendi.)

Der Stil des „Inneren Monologs" ist Medium der Weltdarstellung, unabhängig von einem persönlichen Erzähler. Das epische Subjekt, das im Epischen seit jeher die Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt vermittelte, tritt diese Funktion unmittelbar an das Subjekt der Figur ab, das die Welt im prälogischen Zustand des Bewußtseins umformt. Inneres der Figur und Äußeres der empirischen Welt geraten in ein dialektisches Verhältnis. Während der traditionelle Erzähler die fiktive Welt aus der Rückschau aufbaut, unterwirft sich die Figur mit ihrem „Inneren Monolog" dem direkten Einfluß von draußen, erreicht aber, indem sie die Welt prälogisch begreift und sie durchsetzt mit Erinnertem und Erhofftem, daß diese ganz und gar neu wird. Wirklichkeit steht im Plural. Nicht mehr die empirische Welt wird dargestellt, sondern die einmaligen, von den Individuen geschauten Wirklichkeiten.

Die Einsicht in die Verzerrung des Erkannten durch die subjektive Perspektive des Erkennenden kennzeichnet den erkenntnistheoretischen Standpunkt des „Ulysses". Alle Aussagen ruhen nicht fest in sich, sondern sind auf Ergänzung angewiesen. Erst in der Summe des im „Inneren Monolog" geborenen Denkens offenbart sich die Totalität der Welt. Die wahre Gestalt, die Substanz eines Dinges, wird nach dem Schatten, den es wirft, gemessen. Das Gegensatzpaar Schatten—Substanz übernimmt Joyce mit der Hamlet-Diskussion von Shakespeare, ebenso wie die Schein-Sein Antithese, die sich in den häufigen Verkleidungen, Kleidermetaphern und in der Bedeutung der Hüte als Zeichen für den Träger erkennen läßt.

Das Weltgeheimnis ist nicht gelöst wie im Roman bisher, sondern aufgehoben in der Verkleidung subjektiven Erlebens. Das Enigma des Labyrinths harrt der Entschlüsselung. Das Schlüsselmotiv ist eines der Kernmotive des Romans. Bezeichnenderweise hat Stephen in dem Bestreben sich abzuschließen freiwillig den Schlüssel zum Martello-Turm, der ihm die Kommunikation mit Gefährten ermöglicht hätte, abgegeben und sich in den Elfenbeinturm seines Ichs zurückgezogen; hat Bloom seinen Haustürschlüssel verloren und bemüht sich den ganzen Tag, den Auftrag für eine Schlüsselreklame zu erhalten, die in Form zweier gekreuzter Schlüssel für Keyes' Warenhaus werben soll, zugleich aber, das Wappenbild der Isle of Man darstellend, Symbol wird für die isolierte Existenz des Menschen schlechthin.

Wie der blinde Klavierstimmer, dem jedoch — ebenfalls charakteristisch — ein Schlüssel durch die Musik gegeben ist, gehen die meisten Menschen des Romans durch die Stadt, zuweilen blinder noch als er, nur manchmal für einen Augenblick einsichtig.

Joyce nutzt alle Möglichkeiten der Sprache, um den innersten Raum seines Weltgebäudes zu erschließen. Er spannt sie vom extremen Rationalismus — wie im Ithaka-Kapitel — zum extremen Irrationalismus — wie im Sirenen-Kapitel — um in ihren geheimen Schwingungen etwas vom Sinn einzufangen. Stil ist ihm Schlüssel zum Wesen der Sache. Dabei orientiert sich jede Stilform mehr oder weniger an der Spannung zwischen den der Sprache inhärenten, überrationalen, rhythmisch musikalischen Qualitäten und den rationalen Kategorien der Struktur. Intellekt und Emotion, Ironie und Pathos (auf die Hauptfiguren bezogen als Polarität Stephen—Bloom) spiegeln in ihrer Verwirklichung im Stil diese Spannung, die dem Intellekt das Reservat der Sensibilität zubilligt und die Emotion vor der Sentimentalität bewahrt. Wo der Stil an ein Extrem gerät, in dem die Gültigkeit der Aussage in Frage gestellt scheint, schlägt er um und hebt sich in der Travestie selbst auf. Damit ist die Sprache zum Korrektiv der Wirklichkeit geworden, zum Anwalt der Wahrheit. Welche Inhalte die Begegnung von Sein und Bewußtsein im „Inneren Monolog" vermittelt, soll uns das zweite Zitat zeigen:

„I was happier then. Or was that I? Or am I now I? Twenty-eight I was. She twenty-three when we left Lombard Street West something changed. Could never like it again after Rudy. Can't bring back time. Like holding water in your hand. Would you go back to then? Just beginning then. Would you? Are you not happy in your home, you poor little naughty boy? Wants to sew on buttons for me. I must answer. Write it in the library."

(Ich war glücklicher damals. Oder war das ich? Oder bin ich jetzt ich? 28 war ich. Sie 23 als wir aus Lombard Street West wegzogen, änderte sich etwas. Hatte keine Freude mehr dran nach Rudy. Kann die Zeit nicht zurückbringen. Als wenn man Wasser in der Hand halten wollte. Möchtest Du denn wieder zurück? Wieder anfangen? Möchtest Du? Bist Du in Deinem Heim nicht glücklich, Du armer, kleiner, böser Junge? Will für mich Knöpfe annähen. Ich muß antworten. Will in der Bibliothek schreiben.)

Bloom denkt an früher zurück. Genauer, an die Zeit, da sein einziger Sohn Rudy starb. An diesem Sohn mißt Bloom die Bedeutung seines Lebens. Die Vergangenheit wird aufgespalten in den Raum vor dem Tod Rudys und den Raum danach. Folge davon ist, daß der Mensch in den verschiedenen Erinnerungsräumen sich als ein jeweils anderer sieht. Diese Aufspaltung der Vergangenheit, die charakteristisch ist für Bloom, führt zur Frage nach der eigenen Identität. Gleichzeitig läßt sich hieraus ein Wesensmerkmal des „Inneren Monologs" ablesen: bestimmte Grunderlebnisse treten immer wieder in den Mittelpunkt des Bewußtseins und schaffen ein Bezugssystem, an dem alles andere Erleben gemessen wird. Für Stephen ist es der Tod der Mutter; für Bloom der Tod Rudys, der Selbstmord seines Vaters, der Ehebruch Mollys mit Blazes Boylan, aber auch die Werbung um Molly; für Molly vor allem die Affäre mit Boylan und die Werbung Blooms. Auch die Tatsache, daß Stephen seinen geistigen Vater, Bloom seinen geistigen Sohn sucht — einer der großen Themenkreise des Romans — besitzt hier ihren

Anhaltspunkt. Mit dem Tod Rudys hat sich, wie die Erinnerung an die Vergangenheit zeigt, das Verhältnis Blooms zu seiner Frau Molly völlig verändert. Von diesem Augenblick an, der im Roman kontrapunktisch aufgegriffen ist, hat die Entfremdung zwischen beiden begonnen, die über die Gleichgültigkeit des Begegnens zur Vereinzelung der Partner führte. Von da an ist Blooms Leben eine Kette von Vereitelungen gewesen, zu stark, um ihn jemals wieder glücklich werden, zu gering, um ihn völlig verzweifeln zu lassen.

Der „Innere Monolog" gewährt uns direkten Einblick in die Begegnung des Ichs mit sich selbst — alle Hauptfiguren des Romans stellen im Verlauf des Tages in irgendeiner Form die Frage nach dem Wesen ihres Ichs —, aber auch in die Begegnung des Ichs mit dem Du des Gegenübers, mit der Gesellschaft, die eben hier — bezeichnend für die Situation des modernen Romans — nicht als dialogische Begegnung von ebenbürtigen Partnern ausgetragen, sondern im Spiegel des monologischen Bewußtseins einer Figur kenntlich gemacht wird. Erinnerung und Hoffnung verwandeln die sukzessive historische Zeit in die Erlebniszeit des Individuums. Visionen des Vergangenen füllen den Tagesablauf ebenso stark wie Tagträume; Flucht vor einem früheren in ein erträumtes Ich soll herausführen aus der Begrenzung des Ichs, dem der Mensch — wie in der Hamlet-Diskussion des Scylla und Charybdis-Kapitels ausgesprochen wird — immer wieder begegnet. Blooms postlagernde Korrespondenz mit der Stenotypistin Martha Clifford, die mit dem Satz: „Are you not happy in your home, you poor little naughty boy" hier ins Gedächtnis gerufen wird, gehört zu solchem Bemühen, den Grenzen des Ichs zu entrinnen. Das Exil der Ausflucht soll in ein Asyl der Zuflucht verwandelt werden. Daneben aber steht der Versuch des Menschen, seines Ichs habhaft zu werden, gerade indem er sich der Erinnerung stellt und dadurch, daß er die Vergangenheit in die Gegenwart des Denkens aufnimmt, einen neuen Standort erreicht.

Stephens Hamletinterpretation dient diesem Ziel. Hamlet liest, wie Stephen an Mallarmé anknüpfend ausführt, im Buch seines Ichs: „Reading the book of himself". Auch er steht unter dem Gebot des „nosce te ipsum" und leidet wie Stephen unter einem „verkehrten" Verhältnis zur Mutter. Auch er sieht nebeneinander die Tatsächlichkeiten seines Selbst und ist gefangen in den Schlingen eines Bewußtseins — oder Gewissens — das sein Handeln vereitelt. Die Lähmung seines Willens folgt aus übergroßer Einsicht. Sein Bemühen ist auf Wahrheit und nur auf Wahrheit ausgerichtet. Das läßt ihn der Mutter entgegenhalten, daß er den Schein nicht kenne. In der Ausgeschlossenheit von der sie umgebenden Gesellschaft treffen sich Stephen Daedalus und Hamlet. Stephen ist, wenn anders möglich, noch einen Grad reflektierter als Hamlet. Auch bei ihm entscheidet sich das Verhältnis zur Wahrheit an der Begegnung mit der Mutter, kann er nur durch sie zu sich selbst kommen. Diese Begegnung, die in der Vergangenheit stattgefunden hat und somit nur noch als Erinnerung dem „Inneren Monolog" eingegliedert ist, zieht sich leitmotivisch durch den Roman und tritt an Brennpunkten des Geschehens — wie etwa beim Höhepunkt des Circe-Kapitels — in den Vordergrund. Schon im ersten Kapitel sieht Stephen in einer Epiphanie die letzte Begegnung mit der Mutter. Er hatte ihr, als sie im Sterben lag, den Wunsch verweigert, an ihrem Bett niederzuknien und das Totengebet mit ihr zu beten, weil sein hochmütiger Intellekt in übersteigertem Verlangen nach Wahrheit der Institution nicht länger dienen wollte, an die er nicht mehr glaubte. „Im Traum war sie zu ihm gekommen, still, ihr verbrauchter Leib im losen Grabgewand roch nach Wachs und Rosenholz, ihr Atem neigte sich über ihn mit stummen geheimnisvollen Worten, roch leicht nach feuchter Asche. Ihre glasigen Augen starrten aus der Tiefe des Todes, meine Seele zu erschüttern und zu beugen. Auf mich allein. Die Geisterkerze, die ihrem Todeskampf leuchtete. Geisterhaftes Licht auf dem gequälten Antlitz. Ihr heiserer, lauter Atem, der so schauerlich rasselte während alle auf den Knien lagen und beteten. Ihre auf mich gerichteten Augen wollten mich niederzwingen. Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet; iubilantium te virginum chorus excipiat."

In diesem Erlebnis sehen wir einen der Bezugspunkte im Monolog Stephens, an denen seine gesamte Existenz gemessen wird. Für den introvertierten, in sich verschlossenen Stephen wird die Vision zum Alptraum, der nicht hinweggedacht werden kann. Er versucht zwar, eine Distanz zur Vergangenheit herzustellen, indem er das Erlebnis dichterisch gestaltet, doch es gelingt ihm nicht, sich des Gewissensstachels, der diesem Erlebnis anhaftet (Ayenbit of Inwit, prick of conscience) zu entledigen. Er, der die Wahrheit in der Unendlichkeit sucht, ist durch den Gewissensstachel an die Endlichkeit gebunden. Er bleibt seiner Erziehung und seinen Denkformen verpflichtet, und gerade durch die Absage, die er ihr erteilt, hindert ihn die Institution an seinem Flug nach der Wahrheit, droht sie, ihn zu ersticken. So stellt sich die Erinnerung dar als Wissen um Zeitlichkeit, um gezeitigtes Geschehen, ist darum — wenn auch aus ihrer Kontinuität herausgenommene — Geschichte, die nicht ungeschehen gemacht werden kann. Geschichte aber wird von Stephen als Nachtmar bezeichnet, vor dem er zu entfliehen sucht. So bleibt Stephen in seinem Bemühen, das Dasein gestaltend zu durchdringen, auf die unausweichliche Modalität des Sichtbaren, „the ineluctible modality of the visible", auf die Erscheinungsformen in Raum und Zeit, angewiesen. Stephen, dem Repräsentanten des Künstlertums einer Spätzeit, ist die Möglichkeit der mystischen Schau, welche die Beschaffenheit des Geschauten hic et nunc aufgibt, versagt. Er kann nicht — wie Blake — die Welt in einem Sandkorn erblicken, den Himmel in einer wilden Blume, die Ewigkeit in einer Stunde und dabei von dem Sandkorn oder der Blume absehen. „Gott: Lärm auf der Straße: sehr peripathetisch. Raum: was man, verdammt, sehen muß. Durch Räume, die kleiner sind als die roten Körperchen des menschlichen Blutes, kriechen sie hinter Blakes Hintern her in die Ewigkeit, deren Schatten diese vegetative Welt nur ist. Halte Dich an das Jetzt, ans Hier, durch das alle Zukunft in die Vergangenheit versinkt." Diese Bewußtseinsfragmente, die an Stephens Gespräch mit Deasy aus dem 2. Kapitel anknüpfen, stehen im Scylla und Charybdis-Kapitel. Charakteristisch für den „Inneren Monolg" Stephens setzen die Gedanken bei Problemen ein, die seiner Anlage entsprechen: Gott, Raum, literarische Reminiszenzen, Zeit und Ewigkeit bilden das gedankliche Gerüst. Aber Stephens intellektuelles Kalkül kann keinen Rest von Pathos dulden. Im Augenblick der Erinnerung setzt sogleich die Brechung des Erinnerten durch die Travestie ein; neben das Erinnerte schiebt sich das Bewußtsein des Denkens über das Erinnerte. Stephens Bemühen um die Unendlichkeit wird immer wieder zurückverwiesen auf die Endlichkeit. Das „hic et nunc" bildet die Durchgangsstelle des unablässigen äußeren Lebensstromes sowohl wie des „Inneren Monologs". Äußeres Geschehen ist nicht so sehr farbiger Abglanz als Schatten der Ewigkeit. Man kann diese nur erreichen, wenn man ihren Schatten wahr-nimmt. Auch hier wieder das Paradox, daß das Gültige sich an der Umschlagstelle des Nichtigen offenbart. Auf engstem Raum, dort, wo die Sinnlosigkeit auf die Spitze getrieben allein noch vorzuwalten scheint, bricht der Sinn als Exzeptionelles, als Klammer von unendlicher Kürze („Parenthesis of infinitesimal brevity") durch.

Stephen ist auf die Endlichkeit verwiesen, doch ist ihm trotz allen Bemühungen um künstlerische und erkenntnismäßige Bewältigung der Wirklichkeit der Zugang zur Welt verstellt, weil diese sich ständig in seinem Ich reflektiert, weil er in allem, was er sieht, auch die Beziehung zu sich wahrnimmt. Er zieht die Dinge in sein Ich hinein statt sich ihnen — wie Bloom — hinzugeben. Er kann, weil er in fruchtloser Exklusivität allein die Differenz zwischen sich und der Welt sieht, deren Zusammenhang nur ahnen. Gerade dazu aber verhilft ihm wieder die Begegnung mit der Mutter. Leitmotivisch kehrt die Vermutung wieder: „Amor matris, subjective and objective genitive, may be the only true thing in life." Was als das vielleicht einzig Wahre im Leben geahnt wird, die Liebe der Mutter und die Liebe zur Mutter, bewahrt in geheimnisvoller Verknüpfung die Gnade einer schenkenden und empfangenden Liebe. Aktivi-

tät und Passivität, Beziehung zwischen Ich und Du, sind kongruent geworden. Eine überraschende Wendung in einem Buch, das durchdrungen ist von einer pessimistischen Grundstimmung. Diese Aussage, an anderer Stelle durch Konfrontation mit Trivialem in ihrer Ausstrahlung begrenzt, bleibt nur Ahnung, findet keine Bestätigung durch einen kommentierenden Erzähler, doch hindert sie Stephen letzten Endes an der völligen Verneinung der Welt.

Was hier als Kraft der — in die grammatische Beziehung verwiesenen — Liebesbegegnung erahnt wird, dient der Aufklärung des „bitteren Geheimnisses der Liebe", das Joyce hier mit einer Yeatsschen Liedzeile — „love's bitter mystery" — evoziert und das einen großen Raum im „Inneren Monolog" der Figuren füllt. Wenn auch die Liebe weitgehend in derselben Sterilität dargestellt ist wie in dem zur gleichen Zeit entstandenen „Waste Land" T. S. Eliots, so muß man doch hinter allem, was zerstört wird, das Stehengebliebene und das neu sich Formende sehen. Das Bestehende an der Liebe wird im „Ulysses" in einer beiläufigen Geste festgehalten, wird tableauhaft in der Gesamtkontur des Lebensstromes angedeutet. Überhaupt sagen die Gesten über den verborgenen Sinn mehr aus als die größtenteils zu Schematismen erstarrten und als solche der Karikatur preisgegebenen großen Ideen und Denkentwürfe, gegen die sich der Künstler Stephen mit Verachtung, der Bürger Bloom mit Resignation verhält.

Mechanisierung, Verdinglichung des Menschen, reicht weit in den Alltag des Geschehens. So bringt die Bewegung der sechs Männer, die die Buchstaben H E L Y' S des Kaufhauses Hely auf den Hüten tragen und durch Dublins Straßen wandern, eine stereotype, automatisierte menschliche Tätigkeit zum Ausdruck, die den autonomen Bereich des Geistes und der Freiheit ausklammert. Menschen verwandeln sich in Reklameautomaten, jeder durch einen großen Buchstaben abgestempelt. Joyce deckt die Verdinglichung durch groteske Übersteigerung auf und zerschlägt sie mit den irrationalen Mitteln der Sprache, so wie Stephen im Circe-Kapitel mit der ihm an die Hand gegebenen symbolischen Waffe, dem Eschenstab, den Kronleuchter zerschmettert, um sich vom Stachel des Gewissens — „prick of conscience" — zu befreien.

Diese Geste bringt den Höhepunkt in der alle Themenkreise zusammenfassenden dramatischen „Walpurgisnacht" des Romans. Alle Figuren treten noch einmal auf. Die Dinge gewinnen gespenstisches Leben und entmachten das Denken und Handeln des Menschen. Die dämonische Verzauberung zerrt alle pervertierten Wunschvorstellungen der Figuren in die Helle der Vision und läßt sie alle möglichen und alle wirklichen Rollen ihres Lebens in phantastischer Verkleidung spielen. Verzauberung gibt einem prälogischen archaischen Menschheitsbewußtsein die Möglichkeit, groteske Gestalt zu gewinnen, und führt in einem Pandaimonium die Anomalien der Menschheit vor. Wirklichkeit wird zwielichtig verzerrt. Und Stephens Schlag in den Kronleuchter, der etwas von der Empörung Luzifers einschließt, ist nicht zuletzt Aufstand des Geistes gegen die Verzerrung der Erkenntnis, stellt aber zugleich die Beziehung zur Realität wieder her.

Die „Momentbilder geistigen Lebens" (der Ausdruck begegnet in den Tagebüchern von Joyce), die den „Inneren Monolog" Stephens konstituieren, zeigen, daß seine Weltbegegnung nur als Projektion des Ichs in die Welt verläuft. „Jedes Leben ist viele Tage, Tag nach Tag. Wir gehen durch uns selbst, begegnen Räubern, Geistern, Riesen, Greisen, Jünglingen, Frauen, Witwen, Brüdern-in-Liebe. Aber immer begegnen wir uns selbst." Die Rolle, die der Mensch im Weltgeschehen spielt, wechselt. Niemals aber kann er, das ist der Fluch und zugleich die Chance seines Monologs, dieses Ich aus sich entlassen. Der Ausspruch, dialektisch wie die gesamte Struktur des Kapitels, in dem er steht, besitzt die Wirkung eines zweischneidigen Schwertes. Stephens Gefangenschaft im Elfenbeinturm seines Ichs verhindert die schöpferische Weltbegegnung, die ohne Aufgabe des Ichs nicht möglich ist; aber, gerade weil in der echten Weltbegegnung das Ich aufgegeben ist, kann der Weg nur über das Selbst führen.

War für Stephen im „Inneren Monolog" nur das eigene Ich gegenwärtig, so verliert sich Blooms Selbst in den verschiedenen Phasen seines Denkens bis zur Auflösung. Der Konzentration der Bewußtseinsinhalte bei Stephen, die ein sehr intensives Welterleben verrät, steht die Diffusion bei Bloom entgegen. Blooms Haltung der Welt gegenüber besitzt zwei Hauptmerkmale: als er am Morgen beim Bereiten des Frühstücks die Katze beobachtet, heißt es: „Mr. Bloom watched curiously, kindly, the lithe black form." (Bloom beobachtete neugierig, freundlich, die biegsame schwarze Gestalt). Sein Verhältnis zur Welt und zu den Dingen der Welt beruht auf Neugier, auf dem elementaren Bedürfnis nach Wirklichkeitserfahrung; wie Stephen will auch er das Gegenüber durchdringen und bewältigen, aber er zieht es nicht wie dieser auf seine Ebene hinauf, sondern läßt sich, wie wir bereits am Beispiel der Katze sahen, zu ihm hinab. „Curiously" und „kindly" bezeichnen genau sein Verhalten. Sein Interesse erstreckt sich über weite Gebiete. Die Dinge des Alltags, Essen, Trinken, Verdauung, Hygiene, Sexus, Zeitungslektüre, Geschäfte, Politik beschäftigen ihn ebenso stark wie Fragen nach Leben und Tod, Erforschung des Universums, Natur- und Sittengesetz, Kunst. Dabei gelingt es ihm jedoch selten, in die tieferen Zusammenhänge der Welt der Erscheinungen einzudringen. Er nimmt die Phänomene wahr: „And then he starts with his jawbreakers about phenomenon and science and this phenomenon and the other phenomenon." (Und dann beginnt er mit seinen Zungenbrechern über Phänomen und Wissenschaft und dieses Phänomen und jenes Phänomen). So sieht es sarkastisch der seinerseits in seiner Perspektive beschränkte Erzähler des Cyclopen-Kapitels. Bloom gibt sich zufrieden mit fragmentarischem, enzyklopädischem Wissen und bleibt bei der Oberfläche der Erscheinungen stehen. Obwohl er häufig große Reden führt, ist seine Gebärde schlicht, bescheiden, teils weil es ihm an Potenz mangelt, teils weil er mit seinem Gespür für den Wahrheitsanspruch des Gegenübers diesem einen Platz einräumt. Er tritt zurück — und diese Geste des Beiseitetretens findet sich immer wieder im Roman. Gegen die leere Rhetorik der Zeitungsleute im Äolus-Kapitel oder das nationale Pathos des „Bürgers" im Cyclopen-Kapitel wirkt er blaß, doch liegt gerade darin das Wirkungsvolle seiner Gebärde.

„When the day wears on, Bloom should overshadow them all", sagt Joyce einmal von ihm. Er wird von Blazes Boylan, dem neuesten Liebhaber Mollys, sprichwörtlich in den Schatten gestellt. Tatsächlich heißt es von Bloom im Wandering Rocks-Kapitel, in dem Augenblick, da Boylan für das Rendezvous Früchte kauft: „A darkbacked figure under Merchant's Arch scanned books on the hawker's car." (Eine dunkelrückige Gestalt durchwühlte Bücher auf dem Wagen des Buchhändlers unter Merchants Torbogen). „Dunkelrückige Gestalt" meint in diesem von Sonne grell ausgeleuchteten Miniaturlabyrinth des „Ulysses" Bloom, der gerade ein zweideutiges Buch für Molly kauft. Der Satz steht—für sich unverständlich—in jenem Segment des Kapitels, in dem Boylans Einkauf geschildert wird. Erst wenn man ihn in einem anderen Segment im Zusammenhang trifft, wird die Aussage verständlich. Joyce übernimmt diese Technik des Überblendens und der Montage vom Film. Er erreicht dadurch, daß die Handlungen als simultan verlaufende erkannt werden. Nichts kennzeichnet die Sterilität der Begegnung Bloom-Boylan besser als die kontrastreiche Koppelung, die zwei Bewegungen mechanisch nebeneinander herlaufen läßt und sie wechselseitig erhellt. Das Übereinanderblenden stellt unterirdische Beziehungen in der Textur des Romans her und verbindet die so verschiedenartigen Inhalte in einer musikalischen Einheit. Blooms Monolog unterscheidet sich wesentlich von dem Stephens. Auch Bloom macht den Versuch, hinter den Zwiespalt zwischen Abbild und Inbild der Wirklichkeit vorzudringen — freilich ohne sich der Konsequenzen bewußt zu sein. Auch ihm wird — wie wir sahen — die Frage nach den erfahrenen Dingen zugleich zur Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Erfahrung. Aber die Inhalte, an

denen sich sein Fragen entzündet, sind weniger abstrakt. Sie wurzeln im Alltag und bleiben bei ihm, und wenn sich nicht Blooms Phantasie zu höherer Einsicht steigert, dann fragt er nicht weiter, sondern bescheidet sich mit Vermutungen. Humor, common sense und ein schlichtes kleinbürgerliches Pathos lassen ihn im Vergleich zu Stephen menschlicher erscheinen, und oft sagen seine Gebärden mehr aus als sein Denken. Bei allen Problemen, die ihn im Laufe des Tages beschäftigen, steht die Vereitelung im Hintergrund. Gehen, Suchen und Begegnen enden für ihn mit Resignation. Er trauert um den verlorenen Sohn Rudy, geht auf die Suche nach einem Menschen, der ihn ersetzen könnte, begegnet Stephen, findet aber keinen Zugang zu ihm und kehrt schließlich müde zu Molly zurück. Diese Heimkehr wiederum führt ihn nicht zusammen mit einer treu wartenden Penelope, sondern mit einer, die noch den Erinnerungen ihres letzten Ehebruchs nachhängt. Trotz allem gibt Bloom nicht auf in seinen Bemühungen, stellt er sich dem Lebensstrom, der über ihn hinweggeht, ohne ihn zum Untergang bringen zu können. Mit dieser Haltung begegnet er dem „Bürger" im Cyclopen-Kapitel und hält ihm auf seine Ausfälle gegen die Juden die Liebe entgegen — ohne freilich eine positive Definition von Liebe geben zu können: „Love . . . I mean the opposite of hatred" (Liebe . . . ich meine das Gegenteil von Haß). Indem er, der seine Position gegen die brutale Gewalt wanken sieht, an der Liebe festhält, zu schwach, um sie zu verteidigen, offenbart er im bloßen Festhalten noch Stärke.

Abschluß und Höhepunkt des Romans ist der Monolog Molly Blooms. Der erste Eindruck, den der über mehr als 40 Seiten ohne Interpunktion sich erstreckende Monolog hinterläßt, ist der des Chaos. Losgelöst von den Einflüssen der Außenwelt — nur das Zeichen eines vorbeifahrenden Zuges, das Schlagen einer Uhr und die Umrisse des Bettes, in dem Molly liegt, werden registriert — führt der Autor den Bewußtseinsstrom Mollys vor. Der Gedankeninhalt, Reminiszenzen und Vorstellungen vorwiegend erotischer Provenienz, erklärt sich zum Teil aus dem amourösen Erlebnis mit Blazes Boylan, das ihren Tagesverlauf wesentlich bestimmte und durch die Heimkunft Blooms erneut in ihr Gedächtnis trat. Die äußere Zeit sinkt zur Bedeutungslosigkeit herab; die Welt wird völlig mit der Welt Mollys identifiziert.

Der Erzähler, der die äußere Realität den Bewußtseinsräumen Stephens und Blooms nebenordnete, ist verschwunden. Das Existenzerlebnis — hier das Erlebnis der Erinnerungen aus Vergangenheit und Gegenwart — wird unmittelbar dargestellt.

Molly Bloom ist die Penelope des Romans. Penelope aber heißt „die Webende". So bildet Mollys „Innerer Monolog", in dem alle logischen Verknüpfungen der Sprache aufgesprengt sind, ein intrikates Gewebe von Bildern der Erinnerung und läßt in vielfältig verschlungenen Assoziationen ein Labyrinth entstehen, dessen Struktur als ein Abbild der Struktur des Romans angesehen werden darf.

Charakteristische Schlüsselwörter „because — bottom — woman — yes" kehren in rhythmischen Abständen wieder und bilden ein festes Gerüst, an dem sich alle Erinnerungen orientieren. Außerdem verleihen sie der ständigen Bewegung der Sprache, indem sie sie akzentuieren, den gleichmäßig strömenden Rhythmus, der bewirkt, daß Mollys alltäglicher, oft trivialer und lasziver Wortschatz dichterische Transparenz gewinnt. Zusammen mit dem prälogischen Moment des „Inneren Monologs", wie es sich in einem Durchbrechen der syntaktischen Funktionen der Sprache ankündigt, bewirkt der Rhythmus eine mythische Identifikation Mollys mit der Erde, mit Gaia-Tellus, der Urmutter. Joyce deutet diese Absicht in Briefen an: „In conception and technique I tried to depict the earth which is prehuman and presumably post-human" oder „It begins and ends with the female word yes. It turns like the huge earth ball slowly, surely and evenly round and round spinning."[6]

Freilich ist neben der mythischen Komponente auch die realistische Ebene in Mollys Monolog, die oft genug peinlich anmutet, nicht zu übersehen. Joyce versucht — ähnlich wie

Eliot — den Mythos im Rückgriff auf Vorformen des Menschheitsdenkens wirksam zu machen, dort, wo die Gebrochenheit des modernen Wissenschafts- und Geschichtsbewußtseins noch nicht wirksam ist: im ungeistigen Welterlebnis Mollys.

Sämtliche Themen des Romans kehren in Mollys Monolog wieder. Wie die Maschen eines Gewebes greifen die einzelnen Gedanken ineinander und fügen sich zu festen Bezugspunkten. Ein kausaler Zug herrscht vor, wie schon mit dem Schlüsselwort „because" angezeigt wird. Mollys Monolog beginnt: „Yes because he never did a thing like that before . . .", doch wird man vergeblich nach dem zugeordneten Hauptsatz zu „because" suchen. Die Konjunktion wird absolut gebraucht. Molly schafft den Dingen eine eigene Begründung. Ihre Haltung der Welt gegenüber — das geht aus dem Stil ihrer Reflektion hervor — ist von einer außermenschlichen und außermoralischen Naturhaftigkeit und Urmütterlichkeit. Der rückschauende Aspekt, der sich in der Darstellung der Erinnerungen kundtut — alle Lebensstationen Mollys werden vorgeführt — gewährt ihr eine Distanz von allem Erlebten, die niemals zu Zweifeln an der eigenen Identität führt. Raum und Zeit werden in ihrem Bewußtsein außer Kraft gesetzt. Indem sie die Dinge in der Erinnerung ungebrochen in ihr eigenes Bezugssystem bringt, baut sie die Welt aus den Trümmern der haftengebliebenen Eindrücke ihres Bewußtseins neu auf. Molly Bloom als Verkörperung der Urmutter Gaia-Tellus existiert in mythischer Zeitlosigkeit. Sie ist prima causa der Welt. Alle Dinge sind durch sie oder im Hinblick auf sie. Ihr gesamter Monolog ist eine dauernd variierte Begründung der abschließenden hymnischen Bejahung nicht nur der Ehe mit Bloom, sondern des Daseins überhaupt. Gehen, Suchen und Begegnen fast aller Figuren des Romans enden bei Molly. Dabei muß man scheiden zwischen der Sterilität ihrer Beziehung zu Männern wie Boylan und dem von ihr zutiefst bejahten Verhältnis zu Bloom, das bei allen Mängeln doch auf einer anderen Stufe steht. Das wird deutlich im letzten Abschnitt ihres Monologs, der vom übrigen durch eine starke Emphase abgesetzt ist. Noch einmal werden die drei Themenkreise, die in rhythmischen Abständen wiederkehrten, aufgegriffen.

Blazes Boylan, das vergangene Erlebnis, Bloom, das ständig gegenwärtige Erlebnis, und Stephen, das mögliche zukünftige Erlebnis, treten zusammen in ihren Gesichtskreis. Stephen und Boylan werden dabei eindeutig unter das Gesetz der vergänglichen Zeit gestellt. „Pass the time as a joke", sie sind Zeitvertreib. Durch eine Zusammenballung von Negationen am Anfang des Abschnitts wird Boylan die eindeutige Absage erteilt und der Gegensatz zur Häufung der Bejahungen am Schluß des Romans erhöht. „No that's no way for him has he no manners or no refinement nor no nothing in his nature . . ." In steigender Emphase strebt der Strom der Einbildung dem Ende zu, hymnisch, alle magischen Kräfte einer bildhaft plastischen Sprache entfesselnd. Eindrucksvoll ist, wie in einer einzigen Sprachgeste ganze Motivstränge des Romans umfaßt werden:

„. . . yes because a woman whatever she does she knows where to stop sure they wouldn't be in the world at all only for us they don't know what it is to be a woman and a mother how could they . . ."

Blooms Trauma des Ehebruchs Mollys und Stephens Trauma der Sünde gegen die sterbende Mutter werden in einer einzigen Geste aufgehoben. Die Identifikation Mollys mit der Erde, die Joyce in den Briefen als seine Absicht angibt, kündigt sich stilistisch durch ein Zusammendrängen von Wörtern aus dem Bereich der Natur an:

„. . . I love flowers I'd love to have the whole place swimming in roses God of heaven theres nothing like nature the wild mountains then the sea and the waves rushing then the beautiful country with fields of oats and wheat and all kinds of things and all the fine cattle going about that would do your heart good to see rivers and lakes and flowers all

sorts of shapes and smells and colours springing up even out of the ditches primroses and violets nature it is as for them saying there's no God I wouldn't give a snap of my two fingers for all their learning why don't they go and create something . . ."

In dieser Sprache, die das malerische Element und das musikalische Element des Joyceschen Stils zu erhabener Schönheit vereinigt, wird eine Antwort gegeben auf die Sinnfrage, um die sich Bloom und Stephen vergebens mühten. Das Urprinzip des Mütterlichen wird durch das Faszinans der Sprache beschworen. Stephens Feststellung, daß die einzige wahre Identität vielleicht in dem Zusammenfallen des subjetiven und objektiven Genitivs in „amor matris" bestünde: „Amor matris, subjective and objective genitive may be the only true thing in life" findet ihre — wenn auch unausgesprochene — Bestätigung in Mollys Erinnerung an Blooms Werbung:

„. . . yes he said I was a flower of the mountain yes so we are flowers all a woman's body yes that was one true thing he said in his life and the sun shines for you today yes that was why I liked him because I saw he understood or felt what a woman is . . ."

In der sprachlichen Übereinstimmung der Aussagen bekundet sich die Gleichheit des Erlebnisses Blooms und Stephens. Die Liebe zur Mutter und zur Frau — wenn auch substantiell verschieden — wird von Stephen und Bloom als etwas Wahres im Leben geahnt. In diesem von Molly übermittelten Augenblick der Erkenntnis schließt sich, unabhängig von der Zeit, der Ring der Wanderschaft von Vater und Sohn. Beide sehen in die Seele, in die Substanz der Welt und werden in der Erkenntnis des Mütterlichen in geistiger Konsubstantialität vereinigt.

„Ulysses" ist ein „Riesenscherzbuch" im Sinne des Topos vom Leben als Komödie. Die symbolische Struktur, wie sie etwa in der Identifikation Daedalus—Hamlet—Stephen Daedalus oder Odysseus—Christus—Annoncen-Aquisiteur Bloom zum Ausdruck kommt, verleiht dem Roman den Charakter des „mock epic". Daneben aber wird mit dem Übergang zum Pathos des Alltags, mit der Geste des Beiseitetretens, in der symbolisch für den modernen Roman der Held an die Seite tritt, eine neue Wirklichkeit erschlossen, welche den Nachtmar der Geschichte in sich aufgenommen hat und in der die Welt nicht mehr in der Naivität der Antike — wie sie für die Welt Homers noch möglich war — sondern in der Gebrochenheit und Reflektiertheit des modernen Menschen erscheint und bejaht wird. Der Anspruch auf Wahrheit ist der gleiche geblieben, wenn auch die Wahrheit nicht mehr unmittelbar greifbar ist. Aus der Epopoe der Antike ist die „negative Epopoe" der Moderne geworden. Darin ist der „Ulysses" Vorbild seiner Zeit.

Joyce hat aus Bildern und Epiphanien des Alltags einen Teppich der Welt gewoben, in dessen Muster die Urbilder der Wirklichkeit transparent werden. In diesem Bemühen, hinter die vordergründige Realität zu jenem Grundmuster des Lebens vorzustoßen, in dem sich die Menschheitsgeschichte transzendiert, ist Joyce zum großen Anreger seiner Epoche geworden.

Der Eros zur Sprache, zur vitalen Kraft des Wortes, baut aus den Trümmern des Geistes und aus der Trivialität des Abseitigen die Welt neu auf. Der Roman zerschlägt viele überkommene erstarrte Ideale, aber es sollte doch beachtet werden, wenn man nach seiner Botschaft fragt, daß er nach all den Wanderungen im Labyrinth der Menschheitsgeschichte, nach dem Durchschreiten der Höhen und Tiefen menschlichen Geistes, mit einer beglückenden Bejahung des Lebens endet.

„Ulysses" ist das Unterwegs-Sein des menschlichen Geistes nach der Wahrheit, der Versuch, das Leben dort zu fassen, wo es am lebendigsten ist, es in seiner Trivialität und seiner Schönheit, in seinem trügerischen Schein und in seiner Wahrheit in einer Epiphanie durchscheinend zu machen.

„Ulysses" ist die Begegnung des menschlichen Geistes mit sich selbst.

ULYSSES: SYNOPSIS

Von Heinz Decker

James Joyce „Ulysses" stellt die Handlungen und Gedanken von Bewohnern Dublins während der 24 Stunden des 16. Juni 1904 dar. Das in Raum und Zeit fixierte Geschehen wird jedoch ausgeweitet einmal dadurch, daß das Denken der Figuren im „Inneren Monolog" die gesamte Menschheitsgeschichte erfaßt, zum anderen, weil Joyce nach scholastischem Vorbild dem Roman von außen ein festes kategoriales Gerüst verlieh. Die Kapitel des Romans, für die Joyce selbst Homerische Überschriften verwandte, sind nach der „Odyssee" Homers modelliert. Die ersten drei Episoden entsprechen der Telemachie. Der junge Dichter Stephen Daedalus distanziert sich von seiner Umgebung, seiner Familie und den geistigen Bezirken, in denen er aufgewachsen war, und begibt sich auf die Suche nach seinem geistigen Vater. Er sieht sich selbst als Hamlet und als Daedalussohn Ikarus. Die nächsten zwölf Kapitel umfassen — analog den Irrfahrten des Odysseus — die Wanderungen des Annoncen-Aquisiteurs Leopold Bloom im Labyrinth des modernen Großtstadtlebens, die sämtlich als Vereitelungen enden. In den letzten drei Kapiteln schließlich wird die Heimkehr dargestellt, jedoch nicht zu einer treuen Penelope, sondern zu der den Männern des Romans fast ausnahmslos bekannten Molly Bloom. Dazu steht symbolisch im Hintergrund der meisten Kapitel eine Kunst, ein Organ des menschlichen Körpers, eine symbolische Gestalt, die das Ganze zu einem festen Organismus zusammenfügen sollen und auf die Technik der Darstellung wirken.

I. Telemachie. Sie umfaßt die Handlungen des Stephen Daedalus zwischen 8 und 12 Uhr.

1. Telemachus: Stephen Daedalus, aus Paris ans Sterbebett der Mutter zurückgekehrt, bewohnt mit dem Mediziner Mulligan und dem Engländer Haines den Martello Tower. Mit einem blasphemischen Spiel, in dem Mulligan beim Rasieren und beim Frühstück die Messe parodiert, beginnt für Stephen der Tag. Die Vision der sterbenden Mutter und sein geistiges Exil beschäftigen ihn und prägen seinen Tag. Auf dem Weg zur Schule Garret Deasys begleitet er Mulligan und Haines zum Schwimmen, an dem er nicht teilnimmt.

Zugeordnete Kategorien: Kunst: Theologie; Symbol: Erbe; Technik: Erzählstil (jugendlich).

2. Nestor: Um 10 Uhr unterrichtet Stephen an Deasys Schule. Zweischichtig laufen äußeres Geschehen (Unterricht, Lärm der Kinder) und Bewußtseinsstrom (Bedeutung der Geschichte, der mißlungenen Siege, der Zeitlichkeit, der Mutterliebe) nebeneinander her. Stephen erhält von Deasy, dem Nestor des Romans, sein Gehalt und unterhält sich mit ihm über Geld, die Judenfrage, Irland, die Geschichte (besonders deren pessimistischen Aspekt), Gott. Er verspricht, Deasys Aufsatz über die Maul- und Klauenseuche einem ihm bekannten Redakteur weiterzugeben.

Kunst: Geschichte; Symbol: Pferd; Technik: Katechismus (persönlich).

3. Proteus: Stephen geht um 11 Uhr am Strand spazieren. Sein Denken befaßt sich mit den Eindrücken des Meeres, der Vorstellung des Ertrinkens (Verbindung der Ikarusvision mit realistischen Bildern vom Ertrinken), dem Tod der Mutter, philosophischen Spekulationen über Raum und Zeit und der Bedeutung der Erscheinungsform der Dinge, literarischen Reminiszenzen.

Kunst: Philologie; Symbol: Flut; Technik: Monolog (männlich).

II. Odyssee. Umfaßt vorwiegend Blooms Handlungen zwischen 8 und 24 Uhr, die verschiedentlich von Stephen gekreuzt werden. Im 9. Kapitel steht Stephen im Vordergrund; im 14. begegnen sie sich endgültig, um für den Rest des Tages zusammenzubleiben.

4. Calypso: Bloom bereitet um 8 Uhr das Frühstück für Molly, kauft, da er eine Vorliebe für Innereien besitzt, Nierchen beim Metzger, liest in der jüdischen Zeitung Agendath Netaim von einem utopischen Projekt in Jaffa und erhält einen Brief seiner Tochter Milly. Molly erhält einen Brief des Konzertagenten Blazes Boylan, der sein Kommen für den Nachmittag ansagt. Dieses Rendezvous Boylans wird Bloom während des ganzen Tages beschäftigen.

Organ: Niere; Kunst: Ökonomie; Symbol: Nymphe; Technik: Erzählstil (reif).

5. Lotos Esser: Bloom wandert um 10 Uhr durch die Straßen Dublins, holt einen postlagernden Brief der Stenotypistin Martha Clifford, mit der er eine heimliche Korrespondenz führt, besucht für kurze Zeit die Kirche Allerheiligen, kauft in einer Drogerie Zitronenseife und badet schließlich in einem öffentlichen Bad.

Organ: Genitalien; Kunst: Botanik, Chemie; Symbol: Abendmahl; Technik: Narzißmus.

6. Hades: Um 11 Uhr fährt Bloom mit Simon Daedalus, dem Vater Stephens, und anderen Dubliner Bürgern zur Beerdigung Paddy Dignams, eines Bekannten. Die Gedanken und Gespräche in diesem vor allem dem Tod gewidmeten Kapitel kreisen um den Selbstmord des Vaters von Bloom, den Tod von Stephens Mutter und um das Sterben des irischen Nationalhelden Parnell.

Organ: Herz; Kunst: Religion; Farben: Weiß — Schwarz; Symbol: Leichenbestatter; Technik: Inkubismus.

7. Aeolus: Um 12 Uhr spricht Bloom im Büro einer Zeitung vor, um eine Reklame für Keyes erneuern zu lassen. Simon Daedalus und nach ihm Stephen sind mit den Journalisten zusammen. Der rhetorische Schwulst des Zeitungsstils wird parodiert. Eine mögliche Begegnung zwischen Bloom und Stephen findet nicht statt. Blooms schlichte Geste läßt ihn gegen die laute Rhetorik der Zeitungsleute in den Hintergrund treten.

Organ: Lunge; Kunst: Rhetorik; Farbe: Rot; Symbol: Herausgeber; Technik: Enthymeme.

8. Lestrygonen: Auf der Suche nach einem Lokal zum Mittagessen füttert Bloom die Möven am Liffey, führt einen blinden Klavierstimmer über die Straße, begegnet dem Rivalen Boylan und ißt, nachdem ihn zuvor der Schmutz einer billigen Wirtschaft angeekelt hat, in Davy Byrnes Restaurant.

Organ: Speiseröhre; Kunst: Architektur; Symbol: Polizisten; Technik: Peristaltik.

9. Scylla und Charybdis: Stephen gibt um 14 Uhr vor Intellektuellen in der National Library seine dialektische Hamletinterpretation, welche eine biographische Beziehung zwischen Shakespeare und Hamlet, dem Vater nachzuweisen sucht. Bloom erscheint nur im Hintergrund, um wegen der Reklame in einer Zeitung etwas nachzuschlagen.

Organ: Gehirn; Kunst: Literatur; Symbol: Stratford-London; Technik: Dialektik.

10. Die Wandernden Felsen: Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht Dublin. In 18 Einzelsegmenten werden die simultanen Bewegungen Stephens, Blooms, Boylans und vieler anderer Figuren des Romans um 15 Uhr durch die Straßen der Stadt dargestellt. Dabei kreuzen die Wanderungen des kirchlichen Vertreters Father Conmee und die Fahrt des staatlichen Vertreters, die vizekönigliche Kavalkade, die Bewegung aller anderen.

Organ: Blut; Kunst: Mechanik; Symbol: Bürger; Technik: Labyrinth.

11. Sirenen: Die Sirenen des Romans sind die beiden Bardamen des Ormond Hotels, in dem Bloom um 16 Uhr etwas ißt. Er hört den Gesang musikbegeisterter Dubliner (Simon Daedalus singt „M'appari" aus „Martha"), schreibt einen Brief an Martha Clifford, denkt gequält an das Rendezvous Mollys mit Boylan, das jetzt stattfindet und dessen Echo in Arien aus „Don Giovanni" anklingt.

Organ: Ohr; Kunst: Musik; Symbol: Bardamen; Technik: Fuga per canonem.

12. Cyclopen: Bloom führt um 17 Uhr in Barney Kiernans Wirtschaft eine erregte Unterhaltung über das Judenproblem und die nationale irische Politik mit dem angetrunkenen fanatischen „Bürger", vor dessen Tätlichkeiten er sich gerade noch retten kann.

Organ: Muskeln; Kunst: Politik; Symbol: Fenier; Technik: Gigantismus.

13. Nausicaa: Bloom begegnet um 20 Uhr am Strand der 17jährigen, sentimentalen Gertie Mac Dowell. Die Begegnung mit dem halbgelähmten Mädchen, das ihn anzulocken suchte, weil sie in ihm geheime Wunschvorstellungen realisieren zu können glaubte, endet ohne Aussprache, monologisch. Paralyse, das Grundthema der „Dubliners", tritt hier erneut in den Mittelpunkt.

Organ: Auge, Nase; Kunst: Malerei; Symbol: Jungfrau; Technik: Anschwellung, Abschwellung.

14. Ochsen der Sonne: Der Motivkreis der Fruchtbarkeit, des Gebärens, gibt den Rahmen ab. Bloom erkundigt sich gegen 22 Uhr im Maternity Hospital nach dem Befinden Mina Purefoys, die vor einer schweren Geburt steht. Er trifft dort Stephen und einige Mediziner und nimmt an ihrem Gelage teil. Das Kapitel ist in einer Folge verschiedener Stilimitationen geschrieben, die die Entwicklung des englischen Prosastils von den Anfängen bis zur Gegenwart bekunden sollen.

Organ: Gebärmutter; Kunst: Medizin; Farbe: Weiß; Symbol: Mutter; Technik: embryonische Entwicklung.

15. Circe: Bloom begleitet Stephen und Lynch zu Bella Cohens Bordell. Diese dramatisierte „Walpurgnisnacht" des Romans verbindet in einem Pandämonium Visionen, Erinnerungen, Tagträume und realistische Dialoge, die während des Tages in irgendeiner Form auftauchten und nun kaleidoskopartig in der vom Alkohol stimulierten Phantasie Stephens und Blooms wiederkehren. Zeit und Raum werden ausgeschaltet, Gegensätze austauschbar. Stephen zerstört schließlich die ihn lähmende Vorstellung vom Sterben der Mutter durch einen Schlag mit seinem Eschenspazierstock in den Kronleuchter. Er verläßt das Haus und wird von einem randalierenden Soldaten niedergeschlagen. Bloom bezahlt den Schaden an der Lampe, nimmt sich des betäubten Stephen an und bringt ihn zunächst in eine Kutscherkneipe.

Organ: Bewegungsorgane; Kunst: Magie; Symbol: Dirne; Technik: Halluzination.

III. Nostos. Bloom kehrt von Stephen begleitet nach Hause zurück. Dort trennt sich Stephen jedoch von ihm.

16. Eumaeus: In der Kutscherkneipe kauft Bloom Kaffee und ein Brötchen für den übermüdeten Stephen. Sie hören die endlosen Prahlereien eines Seemannes mit an. Bloom lädt Stephen zu sich nach Hause ein.

Organ: Nerven; Kunst: Navigation; Symbol: Seeleute; Technik: Erzählstil (alt).

17. Ithaca: In Form von Frage und Antwort wird wissenschaftlich der Abschluß der Begegnung Stephen-Bloom, ihre Handlungen, ihre Gemeinsamkeiten aber auch das Trennende erörtert. Bloom unterhält sich unentwegt mit Stephen, während er ihm Kakao kocht. Sein Angebot, Molly in Italienisch zu unterrichten, bleibt unbeantwortet. Stephen verläßt Bloom, der sich zu Bett begibt.

Organ: Skelett; Kunst: Wissenschaft; Symbol: Kometen; Technik: Katechismus (unpersönlich).

18. Penelope: Mollys innerer Monolog, nachdem sie Blooms Bericht von seinen Tageserlebnissen gehört und mit Verwunderung den Wunsch, ihm am anderen Morgen den Kaffee

ans Bett zu bringen, empfangen hat, beschließt das Buch. Mollys Gedanken greifen noch einmal auf die einzelnen Erinnerungen und Geschehnisse zurück, die im Laufe des Tages Gestalt gewannen und lassen den Roman mit einer hymnischen Bejahung des Lebens ausklingen.

Organ: Fleisch; Symbol: Erde; Technik: Monolog (weiblich).

BIBLISCHE RELIGION UND DIE FRAGE NACH DEM SEIN

Tagungsbericht über die Seminar-Tagung der Evangelischen Akademie Hofgeismar vom 27. bis 30. August 1959

Von Renate Albrecht

Unter dem Titel „Biblische Religion und die Frage nach dem Sein" erschien vor zwei Jahren im Evangelischen Verlagswerk, Stuttgart, ein Büchlein, dessen geringer Umfang kaum ahnen läßt, welch fundamentale philosophisch-theologische Erörterung Paul Tillich auf knapp 75 Seiten unternimmt. Als die Studienleitung der Evangelischen Akademie Hofgeismar sich entschloß, eigens eine Seminartagung über diese Schrift abzuhalten, war ihr bewußt, daß sie damit ein der Erörterung dringend harrendes Problem aufgriff, um es einem weiteren Kreise zugänglich zu machen.

Der zentrale Satz des Buches steht gleich einem aufgerichteten Zeichen im Schlußkapitel; er lautet: Gegen Pascal sage ich: „Der Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs und der Gott der Philosophen ist der gleiche Gott." Ehe Tillich diese für manchen schockierende, für manchen befreiende Aussage machen kann, gibt er zunächst eine Charakteristik der biblischen Religion insonderheit und des Religionsbegriffs überhaupt. Er distanziert sich von der heute oft geltenden Schablone, wonach Religion „der vergebliche Versuch des Menschen ist, Gott zu erreichen", sondern Religion ist „der Name für das Empfangen der Offenbarung". Auf die Biblische Religion angewendet bedeutet das: „Jede Stelle des Alten Testaments und Neuen Testaments ist also zugleich Offenbarung und Religion." Anders ausgedrückt, Offenbarung kann nirgends rein vorkommen; wo sie erscheint, erscheint sie in einem Gefäß und dieses Gefäß heißt: Religion.

Was ist demgegenüber der Sinn von Philosophie? Nach Tillich ist Zentrum aller Philosophie die „Frage nach dem Sein", die ausdrücklich oder unausdrücklich zu allen Zeiten gestellt wurde. Wo die Philosophie diese Frage stellt, ist sie Metaphysik oder, wie wir heute besser sagen sollten: Ontologie.

Kein großer Philosoph konnte dieser Frage entgehen. Aber nicht nur der Philosoph stellt die Frage; in jedem Menschen ist sie mehr oder weniger verhüllt vorhanden. Sie ist eine Frage der menschlichen Existenz. „Weil wir zwischen Sein und Nichtsein stehen und nach einer Seinsform verlangen, die über das Nichtsein in uns selbst und in unserer Welt triumphiert, deshalb philosophieren wir."

In mutiger Radikalität werden dann von Tillich biblische Religion und Ontologie einander konfrontiert. Zunächst erfährt der Leser nur den scheinbar unüberbrückbaren Gegensatz. Die biblische Religion ist personalistisch. „Nach jedem Wort der Bibel offenbart sich Gott als Person." Tillich stellt daher die berechtigte Frage: „Wenn biblische Religion nicht nur personhaft ist, sondern vielmehr der Ursprung des vollen Sinns von Person, wie kann dann der nichtpersönliche Begriff ‚Sein' unbedingte Bedeutung haben und Gegenstand unendlicher Leidenschaft sein? Ist diese erste Gegenüberstellung nicht auch die letzte, nämlich das Ende aller

Versuche, eine Synthese zwischen Ontologie und biblischer Religion herzustellen?" Nachdem der biblische Personalismus nach verschiedenen Seiten hin abgehandelt und jedesmal der Gegenposition der philosophischen Haltung konfrontiert worden ist, gelangt Tillich zu dem Wendepunkt des ganzen Buches, dem Problem von Glaube und Zweifel in der biblischen Religion und in der Ontologie. An diesem Punkt kann Tillich das erstemal gleiche Strukturen aufzeigen: „In beiden, in der biblischen Religion und in der Ontologie, ist ein letztes, unbedingtes Anliegen die treibende Kraft, in beiden wird das Nein des Zweifels in das Ja des Mutes aufgenommen . . ."

„In beiden Fällen macht ein letztes Vertrauen in die Macht des Seins Hingabe und Suchen des Menschen möglich." An weiteren Begriffspaaren: Freiheit und Schicksal, Sünde und Gnade, Eros und Agape, Gehorsam und Partizipation, Sein und Person; sowie an einer Analyse des Logosbegriffs, der sowohl ein biblischer als ein philosophischer Begriff ist, führt Tillich den Leser bis zu dem Punkt, an dem er sich gegen den berühmten, oben zitierten Satz Pascals wendet und an dem er fortfährt: „Biblische Religion ist die Verneinung und die Bejahung der Ontologie. Gelassen und tapfer in diesen Spannungen zu leben und schließlich ihre letzte Einheit in der Tiefe der eigenen Seele und in der Tiefe des göttlichen Lebens zu finden, ist Aufgabe und Würde menschlichen Denkens."

25 Teilnehmer, vorwiegend Pfarrer und Studienräte, waren der Einladung nach Hofgeismar gefolgt, um sich mit dem Problem Religion — Philosophie an Hand der Tillichschen Schrift auseinanderzusetzen. Prof. der Philosophie H. Noack von der Universität Hamburg hatte die Leitung der Tagung übernommen, ihm assistierte der Schriftsteller und Pastor Hans Jürgen Baden. Bischof Wüstemann von der Landeskirche Kurhessen-Waldeck und Professor Hirzel von der Werkakademie Kassel hatten aus Krankheitsgründen ihre Teilnahme leider zurückziehen müssen. Prof. Noack ließ die Schrift kapitelweise lesen und jeweils auf einzelne Abschnitte die Besprechung folgen. Von Anfang an war die Diskussion äußerst lebhaft, oft sogar leidenschaftlich, hatten doch die Teilnehmer erkannt, daß es nicht um eine akademische Problemstellung ging, sondern um ein Anliegen höchster Bedeutsamkeit für den Menschen unserer Zeit, der zerrissen in eine Vielfalt verschiedener, oft sich ausschließender theologischer und philosophischer Systeme, aber voller Verlangen ist, die Einheit von Glauben und Denken wiederherzustellen.

Im Diskussionsverlauf zeichneten sich drei Standpunkte ab: Während vor allem seitens der Pfarrer die zu starke Annäherung an die Philosophie für die biblische Religion, insbesondere für die Offenbarung in Jesus Christus, nicht als angemessen, ja sogar als gefährlich empfunden wurde, bezeichneten andere Teilnehmer die Tillichsche Konzeption als den „weitesten Vorstoß im Denken", der in bezug auf das vorliegende Problem bis heute gemacht worden sei. Eine dritte Gruppe der Teilnehmer sah sich außerhalb des theologischen und des philosophischen Glaubens stehen. In ihrer Sicht befinden sich biblische Religion und Ontologie auf der gleichen Plattform des Glaubens, von welcher der fragende Mensch der säkularen Welt ausgeschlossen ist.

Wenn auch keine Angleichung der Standpunkte erreicht wurde, so schied man doch in dem Bewußtsein, sich im geistigen Kampf nichts geschenkt zu haben und durch das Feuer einer kompromißlosen Diskussion hindurchgegangen zu sein — ein bereicherndes und letztlich beglückendes Erlebnis.

In der Sitzung des Akademiekuratoriums vom 14. Oktober 1959 wurden die Fragen erörtert, die mit der Aufgabe einer „Gesellschaft der Freunde der Evangelischen Akademie Hofgeismar" und der Hauskreis-Arbeit zusammenhängen. Dabei wurden die folgenden Sätze vereinbart, die hierdurch veröffentlicht werden:

„GESELLSCHAFT DER FREUNDE DER EVANGELISCHEN AKADEMIE VON KURHESSEN-WALDECK"

Die Evangelische Akademie von Kurhessen-Waldeck in Hofgeismar dient als Stätte der Begegnung und des Gespräches, der Stille und der Forschung, der Verkündigung und der Seelsorge dem einzelnen Menschen, der Kirche und der Welt. Ihr Bemühen, Fragen sachlich zu klären, Antwort vom Evangelium her zu suchen und Anstöße zum Denken, Glauben und Handeln zu geben, verlangt deshalb, daß die Arbeit nicht auf das Haus der Akademie beschränkt bleibt, sondern fortgeführt wird. Dazu ist die Akademie auf die Mitarbeit ihrer Freunde angewiesen.

Daher will die „Gesellschaft" die Freunde der Akademie Hofgeismar zusammenschließen, die in persönlicher Verantwortung und aus sachlichem Interesse die Arbeit der Evangelischen Akademie mittragen, fördern und unterstützen.

Über die Arbeit der Akademie berichten die Programme und die Hauszeitschrift „Anstöße". Diese werden den Freunden der Akademie zugesandt. Hierfür und zur Unterstützung der Arbeit wird jährlich ein Beitrag von mindestens DM 10.— an die Akademie gezahlt.

Die Verbindung zur Akademie wird durch die Teilnahme an Tagungen lebendig erhalten. Für die Arbeit werben die Freunde der Evangelischen Akademie durch Weitergabe von Programmen und Berichten in ihren Berufs- und Freundeskreisen.

Einmal im Jahr werden die Freunde der Akademie zu einem Jahrestreffen eingeladen. Hierbei werden Anregungen für die Arbeit der Akademie und Vorschläge für die Zusammensetzung des Kuratoriums erörtert.

Darüber hinaus haben die Freunde der Akademie die Möglichkeit, in ihren Gemeinden die Arbeit der Akademie fortzuführen und zu vertiefen. Sie bilden Hauskreise und veranstalten Vortragsabende. Um die Arbeit auch nach außen zu verstärken, werden sich mehrere Hauskreise in einer Stadt zu einem Arbeitskreis der Evangelischen Akademie zusammenschließen. Die Leiter der Arbeits- bzw. Hauskreise halten mit der Akademie enge Fühlung und werden von ihr unterstützt. Gestaltung, Finanzierung und Organisation der Hauskreise bleibt der örtlichen Regelung überlassen.

Die Zugehörigkeit zur „Gesellschaft" wird schriftlich erklärt. Wird der Jahresbeitrag trotz Mahnung nicht gezahlt, so wird angenommen, daß auf die Zugehörigkeit verzichtet wird.

Die „Anstöße", herausgegeben von der Evangelischen Akademie Hofgeismar, erscheinen alle zwei Monate. Ein Jahrgang — sechs Hefte und eine Einbanddecke — kostet DM 6.—, für Schüler, Studenten und Erwerbslose DM 4.—. Bestellungen, gültig für den ganzen laufenden Jahrgang (Januar bis Dezember) werden erbeten an das Sekretariat der Evangelischen Akademie, (16) Hofgeismar; Zahlungen auf das Postscheckkonto der Evangelischen Akademie Hofgeismar, PSA Frankfurt/M., Nr. 688 06 oder Spargiro Nr. 5973 der Kreissparkasse Hofgeismar.